SITUATION



31 JAN. 1968
Bibliothèque Générale · RABAT

ARTS PLASTIQUES MAROC



7-8 • revue littéraire culturelle maghrébine • 4 DH

souffles revue maghrébine littéraire culturelle trimestrielle

siège social 4, avenue pasteur - rabat - maroc - ccp 989-79 - tél. : 235-92

directeur : abdellatif laâbi

sommaire

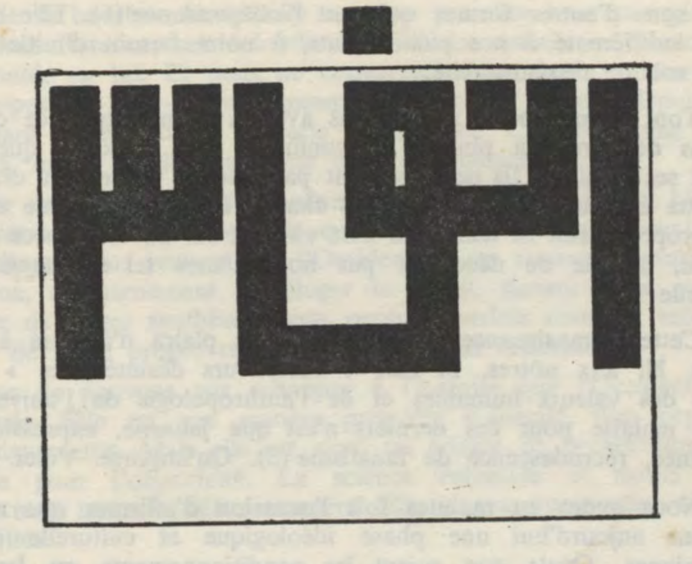
couverture :

documentation photographique et mise en page m. melehi

rédaction générale abdellatif laâbi

numéro double 7 - 8

2e année - 3e - 4e trimestres 1967



14275

LE GACHIS

1

relâcher l'Histoire

L'histoire de l'art marocain est depuis plus d'un demi siècle une spécialité européenne, un monopole de la science occidentale.

Il importe peu d'entrer ici dans la polémique qui consiste à ne voir, dans les tentatives récentes entreprises par des nationaux en vue de reconsidérer notre art, qu'une curiosité artificielle née dans la lecture des œuvres analytiques et critiques étrangères. L'intérêt, si tardif soit-il, que nous pouvons porter à notre art (les causes de ce retard sont évidentes) ne relève nullement d'une fascination par la folklorité ni d'un mimétisme bourgeois du goût qu'ont pris les étrangers pour lui. Si le spécialiste européen ou le simple collectionneur ont éveillé chez nous un intérêt pour notre propre art, cela ne veut pas dire que notre curiosité s'arrêtera à la concurrence dans la chasse au trésor ou à l'admiration chauvine pour nos traditions artistiques. La connaissance et la valorisation de ce patrimoine rentrent au contraire dans le cadre d'une volonté de récupération totale, indispensable pour notre restructuration.

Mais dans le domaine culturel comme partout ailleurs, l'action ne nous appartient pas encore. L'escalade scientifique étrangère con-

tinue sous d'autres formes qu'avant l'indépendance (1). Elle se maintient, indifférente à nos piétinements, à notre besoin d'initiative et à notre soif de responsabilité.

Tout le monde ne ressent pas avec la même acuité ce que nous venons de dire. La plupart se confinent dans l'acquit, quelles que soient ses origines. Ils ne ressentent pas tout le fondement dramatique de cette escalade où nous perdons chaque fois l'occasion de voir avec nos propres yeux et dans leur état virginal tel ou tel aspect de notre culture, la joie de découvrir par nous-mêmes tel document ou tel « fossile ».

Cette intransigeance de notre part ne plaira d'ailleurs à personne (2). Ni aux nôtres, ni aux « chercheurs désintéressés » sur les traces des valeurs humaines et de l'anthropologie de l'universalisme. Notre malaise pour ces derniers n'est que jalousie, expression d'impuissance, recrudescence de fanatisme (3). Qu'importe. Voici les faits.

Nous avons eu maintes fois l'occasion d'affirmer que nous traversions aujourd'hui une phase idéologique et culturelle des plus dynamiques. Quels que soient les conditionnements ou les limites imposés à l'action et à la recherche, une prise de conscience (certes restreinte, mais toute prise de conscience se déclenche ainsi) est en train de se dessiner au Maroc, appelée à lancer la génération présente (4) dans une entreprise décisive de déblayage et de reconsidération. Le temps est venu en effet pour nous de secouer les torpeurs

du traumatisme colonial et de faire face à notre histoire. Mais lorsque nous voulons entamer cette confrontation, nous nous trouvons devant un legs des plus problématiques : celui des sciences humaines coloniales. Le phénomène colonial a été, en effet, une grave perturbation dans notre histoire (5).

Et il faut, à ce niveau de réflexion, placer tout de suite une mise au point. Il est apparu depuis quelques années une sorte de lassitude, voire de méfiance vis-à-vis de la dénonciation de l'ordre colonial. Et cette lassitude se manifeste conjointement dans certains milieux intellectuels nationaux et occidentaux. Je crois, pour répondre aux termes d'un essayiste marocain (6), que si « l'Occident nous colle à la peau », *nous aussi nous collons désormais à la peau de l'Occident*. Tant que l'Occident n'aura pas entrepris une hygiène totale, ne se sera pas

(1) Voir dans « Réalités et Dilemmes de la Culture Nationale (II), Souffles 6, 2e trimestre 67, le développement concernant ce problème.

(2) Je n'écris pas pour plaire, ni pour qu'on soit d'accord avec moi.

(3) « Fanatique » est le mot favori de l'historien colonial pour caractériser le marocain, surtout « l'arabe ».

(4) Celle de nos aînés nous a véritablement trahis au Maroc, ce qui n'a pas été le cas en Algérie, par exemple.

(5) Que la colonisation nous ait avancés dans le temps en nous faisant entrer brusquement dans l'ère industrielle et la vie moderne constitue un tout autre problème.

(6) qui vient de publier un livre sur « l'idéologie arabe contemporaine ».

dégagé de sa bourbe universaliste en nous y embourbant par généralisation, nous resterons une écharde de mauvaise conscience, inexorablement plantée en lui. Et nous ne cesserons jamais de le guetter dans ses faux-pas et faux-fuyants comme il nous a guettés depuis des siècles dans notre naïveté, barbarie et fatalisme. Ceci pour une clarté des idées, même si elle s'exprime dans la violence.

Pour en revenir à cette confrontation avec notre propre histoire, nous constatons que chaque fois que nous abordons un domaine de notre culture, nous rencontrons l'Occident et ses savants. Devant tant d'érudition, d'acharnement à déloger le détail, devant cette maîtrise à brosser de larges synthèses, nous perdons parfois courage, tellement le cadre de notre propre recherche nous paraît restreint.

Nous ne pouvons pas échapper à l'histoire que l'Occident nous a façonnée. Elle est une matière première colossale, une pépinière de renseignements. Mais elle est aussi un édifice de provocation, une souricière pour l'objectivité. La science coloniale et même post-coloniale nous lance un défi permanent. Elle est une intervention frelatée d'ambiguïtés.

Ce qui nous gêne, ce n'est pas tellement le fait qu'elle existe, mais c'est qu'elle a déjà planifié à notre insu tout notre passé et présent, elle a structuré notre univers. Elle a découvert, rassemblé, regroupé en fonction de ses besoins notre matière historique et culturelle. Elle y a créé des cloisonnements et y a jeté des ouvertures, des hypothèses. Tel ouvrage devient « un classique » de l'époque almohade, tel autre un manuel de l'art marocain, etc... La science coloniale a aussi truqué, calomnié, détruit.

Nous ne pouvons ni la contourner ni la rejeter. Nous ne pouvons pas non plus l'accepter. Nous sommes condamnés à la digérer et, à partir de là, à la trier.

C'est en cela que réside la perturbation dont nous avons parlé plus haut. La remise en question que nous menons, et qui durera longtemps, est une phase sacrifiée, une somme de carburant gaspillée. Phase exaltante, nécessaire, authentique, tout ce qu'on voudra, mais sacrifiée. Il s'agit d'une longue perturbation, une lourde rançon. Mais nous l'assumons. Non pas pour nous laver ou pour calomnier l'éternel Occident impérialiste source-de-nos-malheurs, mais pour notre santé, pour notre lucidité, pour la vérité de l'homme.

Franz Fanon voulait « lâcher l'homme » (le damné de la terre, l'opprimé). Il s'agit maintenant de *relâcher l'Histoire de l'homme opprimé.*

l'escalade scientifique

L'escalade scientifique étrangère au Maroc n'a pas commencé en 1912. On peut déceler ses prémices dès les premières tentatives de pénétration coloniale et l'affirmation de l'influence européenne au

Maroc. Mais elle s'est précisée surtout après la conquête de l'Algérie qui a sonné pour notre pays l'ère de la menace directe et pour le colonisateur le moment propice pour l'élaboration d'un plan médité de colonisation.

On peut dire ainsi que l'exploration scientifique a précédé de loin la colonisation directe. Elle l'a en tout cas largement préparée et a tracé d'avance sa stratégie. Mais ce n'est qu'après l'établissement du Protectorat qu'une idéologie coloniale sur le plan socio-culturel, en fonction des « réalités indigènes » va se structurer et devenir un des piliers de la colonisation. Et ce sera surtout dans le cadre de l'Institut des Hautes Etudes Marocaines, fondé en 1920, et dans sa publication Hespéris, que va se déployer une frénésie de la recherche et une spéléologie culturelle des plus spectaculaires. L'I.H.E.M., patronné par Lyautey (7), le théoricien suprême du Protectorat marocain, va se donner pour tâche immédiate « l'exploration scientifique du Maroc » en une série d'enquêtes linguistiques (élaboration d'un atlas des parlers arabes et berbères), hagiographiques (atlas des zaouias, lieux de pèlerinage et de culte) (8), historiques (recherches pour reconstitution d'un fonds d'archives). L'Institut programmait aussi la mise sur pied d'une bibliographie marocaine. Mais les recherches ne s'arrêtaient pas là : elles englobaient tous les domaines relevant des sciences humaines et autres, notamment la géographie, l'ethnologie, ainsi que des études de « psychologie indigène » qui, pour G. Hardy, seraient immédiatement plus efficaces que des « analyses de l'âme musulmane ».

« Nulle part moins qu'ici, ajoute le même Hardy, on ne trouve de cloisons étanches : universitaires, officiers, magistrats, administrateurs, colons, ingénieurs, etc..., tous les métiers, toutes les natures d'esprit sont représentés au sein de notre Institut ; même cette race vaillante, qui n'a de légèreté que les apparences — l'aviation — participe au labeur commun entre deux randonnées aériennes et nous fait voir sous un angle nouveau les horizons familiers » (9).

Des vocations se développèrent au sein de cet organisme et des théoriciens s'affirmèrent : littérature (Basset, Laoust, Justinard), géographie (Célérier, P. de Cénival, Raynal), histoire (Michaux-Bellaire, de Castries, Terrasse), musique (Chottin), linguistique, (Biarnay, Lévi-Provençal, Laoust), arts (P. Ricard, Herber, Marçais, Terrasse), etc... (10).

Somme toute, il s'agissait là d'un « assaut de seconde vague » moins « héroïque » que celui des troupiers, d'une « conquête obscure et patiente », selon les termes de G. Hardy, qui ajoute, dans un discours prononcé au cours du 5e Congrès de l'IHEM en 1925 :

---

(7) Un nombre important d'ouvrages de recherche de cette époque était dédié à Lyautey.

(8) On voit le rôle politique manifeste d'une pareille enquête.

(9) Discours de G. Hardy, Directeur de l'Instruction Publique. Actes du 2e Congrès de l'I.H.E.M., in Hespéris, 1921, 4e trimestre.

(10) Nous ne donnons ces noms qu'à titre indicatif.

« Aux colonies, comme ailleurs, on ne fonde rien sur l'action toute seule, sur l'action qui se développe au jour le jour et refuse de se retremper méthodiquement aux sources de l'intelligence et de la recherche. Il est puéril et digne d'un figurant d'opérette de clamer sur tous les tons : Agissons, agissons, si l'on n'a pas au préalable éclairé les voies de l'action, déterminé les buts, étudié les moyens, et l'on peut, sans être prophète, prédire à coup sûr que tel chef de gouvernement colonial, qui, sous couleur d'esprit pratique et réalisateur, traite les géologues en collectionneurs de cailloux et les linguistes en grammairiens maniaques, n'accomplira que de toutes menues besognes et laissera le pays sans défense contre les hasards de sa vie physique et morale » (11).

L'optique de la conquête scientifique au Maroc étant ainsi définie, il serait possible en passant en revue les différentes disciplines de démontrer pour chacune d'elle les motivations des travaux qui y ont été effectués et aussi leur apport à la colonisation (12). Il s'agit là en tout cas d'un travail de longue haleine, qui dépasse de loin le cadre de cette approche introductive. Faute de rentrer dans une critique thématique textuelle, nous nous en tiendrons pour le moment à la démarche et aux incidences globales de l'idéologie coloniale. Nous les regrouperons autour de trois axes : l'*Assimilation,* la *Berbérophilie* et le *Conservatisme.*

Mais avant d'aborder ce tryptique, il faudrait attirer l'attention sur une constance fondamentale de la stratégie coloniale : *la notion d'opportunité.* En effet, une chronologie comparative des recherches scientifiques et des événements politico-militaires révèle des coïncidences nombreuses et significatives. Des recherches poussées pourront peut-être démontrer le caractère paradoxalement « prophétique » de la curiosité des savants coloniaux, en avance sur les événements politiques et sociaux. On pourrait, à titre indicatif, signaler le 5° Congrès de l'IHEM, tenu en 1925, et dont le but était d'établir un bilan des connaissances sur le Rif. Les événements apportèrent brutalement la réponse à cette objective curiosité : peu après, l'armée française intervenait définitivement dans la guerre du Rif et amenait la reddition d'Abdelkrim.

Dans le même sens, une immense matière scientifique braquée sur la berbérophilie avait ingénieusement préparé la promulgation du dahir berbère en 1930.

Un dernier exemple : les « conditions géographiques de la pacification de l'Atlas central » montrent combien une discipline scientifique peut devenir un auxiliaire fécond de la colonisation. Jean Célé-

(11) Hespéris, 1925, tome V.
(12) L'auteur de cet article a déjà commencé ce travail qu'il envisage comme une remise en question globale des sciences humaines coloniales au Maroc. L'auteur s'attachera aussi à l'aspect de l'évolution historique de l'idéologie coloniale, ce qui nuancerait évidemment les données de cet article.

rier, dans une chronique consacrée au livre du Gal Guillaume portant le titre sus-indiqué, écrit à ce sujet (13). « La décomposition du grand bloc dissident de l'Atlas central en « taches » isolées dont la réduction successive fixe les étapes de la pacification *a été guidée par la géographie physique* » (14). Ainsi, « préparation politique » selon les termes de Lyautey et enseignement de la recherche géographique sont arrivés à bout du dernier îlot de résistance commandé par Moha ou Hammou.

Par ces quelques exemples, nous ne voulons rien conclure. Mais cette notion d'opportunité est loin d'être une simple intuition. Elle pourrait à elle seule servir de fil conducteur à toute une série de recherches correctives et de confrontations. Elle montre déjà une des faussetés et des duplicités sur lesquelles reposent les sciences humaines coloniales.

L'assimilation

La recherche scientifique coloniale relevait de la volonté d'une emprise rationnelle sur toutes les manifestations psychologiques, religieuses et culturelles de la société marocaine, sur les lois économiques, sociologiques et naturelles du milieu marocain. Il ne s'agissait pas, pour les spécialistes, d'un peuple ou d'un pays qu'il fallait doter d'institutions authentiques ou auquel il fallait constituer un patrimoine culturel ou scientifique, mais d'un « milieu hostile » dont la pénétration et la domestication nécessitaient une connaissance minutieuse, sans lacune, une connaissance orientée vers le pragmatisme et l'efficacité. Elle était orientée ainsi, consciemment ou inconsciemment, vers le rapprochement avec ce milieu, non pas tellement dans un but de compréhension, mais *d'assimilation.*

L'assimilation est une voie confortable de l'idéologie coloniale. Elle repose évidemment sur l'esprit de supériorité et sur un égocentrisme qui ont été largement démontés et dénoncés, mais qui ont survécu à la colonisation et même à la décolonisation. S'il s'est trouvé autant d'intellectuels dans le Tiers-Monde qu'en Occident pour les décrier ou s'en laver, il n'en reste pas moins que les structures de la société et de la culture occidentales actuelles restent immanquablement égocentriques et imbues d'un sens plus ou moins inhibé de supériorité.

La politique d'assimilation s'est manifestée dans tous les domaines où il était possible de démontrer biologiquement ou culturellement que l'indigène (le berbère en l'occurrence puisque, d'après l'idéologie coloniale, l'arabe n'est qu'un intrus, un conquérant passager comme

(13) In Hespéris, 1948, 3°-4° trimestres.

(14) C'est moi qui souligne.

les autres, un dominateur imposant une hiérarchie sociale incompatible avec la démocratie locale, et une culture officielle importée en contradiction psychique et mentale avec la culture autochtone) (15), n'était qu'un frère de race mais déchu, resté en arrière, un « traînard » comme dirait E.F. Gautier (16).

La colonisation était alors conçue comme une entreprise de salvation, une action qui s'inscrit dans la logique de l'histoire et qui a pour but une « normalisation » de l'histoire. La discontinuité historique et les structures paradoxales du pays à coloniser le vouaient irrémédiablement à l'intervention étrangère.

Les spécialistes se sont acharnés aussi à trouver au Maroc un passé latin, des appartenances européennes et une vocation occidentale. Pour le passé et en ce qui concerne l'art, l'orientation des recherches archéologiques montrent bien une conformité à cette optique. L'héritage pré-islamique, punico-romain (assez décevant au Maroc malgré tous les efforts) a longtemps mobilisé les énergies. D'autre part, les rares traces d'édifices ou de lieux chrétiens ont toujours fébrilement alerté le chercheur. Les recherches consacrées aux monuments et à l'art autochtones eux-mêmes ne se sont jamais déroulées sans une manie de parallélismes, d'interférences et d'extrapolations. Chaque fois que le génie latin ou la présence chrétienne ont effleuré un domaine, ils étaient brandis en autant de références victorieuses.

Mais cette politique assimilationniste allait trouver un terrain fertile dans la berbérophilie.

La berbérophilie

Elle fut avant tout une couverture pour des visées politiques précises (l'œuvre pacificatrice et unificatrice du Protectorat ne pouvait se légitimer que si l'on parvenait à démontrer l'inexistence d'une nation marocaine).

Edmond Doutté (17) déjà dans ses voyages au Maroc effectués avant le Protectorat faisait bien la distinction entre l'arabe fanatique, hostile et le berbère cultivateur ou pasteur au tempérament affable et paisible. « Qui se souviendra, écrit-il, qu'au-dessous des seigneurs ambitieux et des agitateurs fanatiques, il y a l'honnête masse du peuple berbère qui ne demande pour se développer et pour travailler qu'un peu d'ordre et de justice ». Et il ajoute, prophétique, dans une

(15) Voir entre autres : « Arabes et Berbères », par le Général E. Brémond. Payot, Paris 1950 ; « La Berbérie, l'Islam et la France », par Eugène Guernier. Ed. de l'Union Française, Paris 1950.

(16) « Le passé de l'Afrique du Nord ». Payot, Paris 1952.

(17) E. Doutté, « En Tribu ». Geuthner, 1914. Voyages effectués entre 1901-1907.

note écrite bien après ces voyages : « Depuis que ces lignes ont été écrites, les événements ont répondu à cette dernière question : ce n'est ni à la faiblesse de son sultan, ni à l'aveugle aventure d'un maître de l'heure, ni à l'audace d'un usurpateur que la fortune a confié le soin des lourdes destinées du Maroc, mais bien au génie de la France ».

Cette distinction si précoce servira de fil conducteur à diverses curiosités scientifiques et sera poussée à ses extrémités. Il était ainsi possible de distinguer de l'arabe belliqueux, conquérant, oriental, le berbère, colonisé éternel, attendant toujours le génie organisateur étranger pour acquérir de nouveaux moyens de dépassement. La colonisation européenne ne pouvait être que légitime, vu l'échec du conquérant de la veille à maintenir l'ordre et amener la prospérité et le progrès.

Les études coloniales concernant le monde berbère furent menées dans une optique qui perturba toute objectivité et aboutirent, la plupart du temps, à la conclusion de la faillite de la greffe arabe : arabisation infiniment restreinte, islamisation superficielle vu la survivance des croyances et rites païens, organisation sociale et activités économiques antagonistes, origines ethniques et expressions culturelles différentes, etc...

La berbérophonie n'était pas une tentative sincère pour sauver de l'oubli ou pour revaloriser une culture, une langue, une civilisation devant faire partie d'un patrimoine national ou universel, mais une option politique au service de la pacification et, plus tard, de la colonisation proprement dite.

Mais elle fut une erreur capitale de l'idéologie coloniale lorsqu'elle s'attaqua concrètement aux institutions marocaines puisqu'elle marqua le déclenchement du mouvement national moderne.

Le conservatisme colonial

Une autre voie de cette idéologie fut *le conservatisme de l'œuvre coloniale*. La colonisation au Maroc n'a pas connu véritablement les excès enregistrés dans d'autres pays où une destruction massive avait affecté les institutions locales. En 1912, le Far-West était encore possible, certes, mais pas à l'américaine. Lyautey fut en ce domaine un novateur hardi, un génie, mais pas dans le sens où l'entendaient ses adulateurs contemporains. Le conservatisme qu'il avait prôné fut une étape nouvelle dans l'idéologie coloniale. En 1912, les exterminations ne pouvaient plus être aussi massives qu'elles ne l'étaient au 16°-17° siècles ou plus proche, en 1830. Le développement des moyens de communications et des relations internationales ont sensibilisé l'opinion européenne, et les puissances occidentales étaient entrées depuis longtemps dans une concurrence sans merci qui rendait chacune d'elle plus prudente dans ses agissements que par le passé. Mais le conservatisme lyautéen n'était pas là encore dicté par « l'amour »

des institutions autochtones. Lyautey fut un mystique, mais un mystique de la colonisation. Son mysticisme est celui d'un stratège. Le conservatisme qu'il patronna sur le plan politique et socio-culturel était un instrument d'anesthésie, non un geste de respect ou d'admiration. L'emprise coloniale ne pouvait pas mieux prendre que dans un milieu sclérosé, maintenu ferme dans ses structures féodales et aristocratiques. C'est d'ailleurs parmi certains féodaux et chefs de confréries qu'elle trouva ses premiers interlocuteurs et même ses informateurs en ce qui concerne la recherche (18).

La colonisation qui se présentait comme une salvation et une libération du colonisé n'aura servi qu'à encourager une stagnation culturelle mais, ce qui est plus grave, elle a abâtardi et détruit parfois tous les secteurs où le colonisé manifestait encore librement sa création.

Le banditisme culturel

Le pillage des pays anciennement colonisés n'a pas porté uniquement sur leurs ressources naturelles et la force motrice humaine, il a affecté également leur patrimoine culturel. Au Maroc, comme ailleurs, ce banditisme était « légal », sans effraction. Une matière vierge et abondante était là. On se servit. Administrateurs, officiers des Affaires Indigènes, contrôleurs civils, collectionneurs et érudits ont procédé à l'acquisition des objets d'art comme les colons procédaient à celle des lots de colonisation. Le pillage du patrimoine artistique s'est fait dans les mêmes conditions que celui du patrimoine foncier. Et ce n'est pas un hasard si l'histoire de l'art marocain a été réalisée avec les objets des collections particulières. L'administration du Protectorat avait certes doté le pays de « musées », mais, à faire le tour aujourd'hui de ces bazars vieillots, on se rend bien compte que la matière rassemblée est loin de constituer un répertoire d'information qui puisse aider à la recherche ou du moins à la simple connaissance objective.

On n'a pas encore assez dénoncé cet aspect de la colonisation. Et au fait, qui l'a dénoncé dans le Tiers-Monde d'une manière suivie ? Si l'on s'accorde à ce que l'Afrique et l'Asie ont été systématiquement vidées de leurs trésors artistiques, personne n'ose plus aujourd'hui réclamer leur restitution. Aucun gouvernement, aucune association ou parti politique n'a programmé dans son action cette revendication. Il y a là un des paradoxes de la décolonisation. Or, il est un fait que certains des grands musées européens ont été de gigantesques institutions de recel. Leur universalisme et leur réputation reposent donc sur une longue histoire de brigandage au détriment des peuples du Tiers-Monde qui ont été privés d'une grande partie

(18) Abdelhaï Kettani fut une des sources précieuses des spécialistes.

d'un héritage qui s'avère, dans cette phase actuelle de décolonisation, nécessaire pour la reprise de soi.

L'idéologie coloniale et l'Art marocain

L'art marocain a été pour les érudits coloniaux une vraie « boîte à merveilles ». De toutes les disciplines culturelles qu'ils ont abordées, aucune ne les a aussi arrêtés et en même temps gênés que celle de l'Art. Si la littérature (surtout la littérature berbère) avait été jugée par plusieurs d'entre eux comme pauvre, « manquant de l'esprit créateur qui la sût mettre en œuvre : le Poète », de « l'imagination qui créé » (19), les réalisations artistiques au contraire éblouirent maints d'entre eux et leur arrachèrent de véritables élégies d'admiration.

La richesse, la multiplicité des domaines artistiques se sont imposées tôt aux chercheurs. L'art au Maroc ne pouvait pas être nié ou camouflé. Il s'imposait à la fois dans les monuments historiques et dans tous les intermédiaires ou ornements de la vie quotidienne. La littérature eut aussi ses zélés et ses fidèles (Justinard), elle conquit même parfois, mais on l'étudia toujours avec une relative *sérénité*. Cela veut dire que la littérature que les érudits ont rassemblée et traduite ne représenta jamais à leurs yeux une matière susceptible de concurrencer sur le plan de la production ou des valeurs leur littérature propre. La littérature marocaine fut étudiée aussi surtout à des fins socio-ethnographiques et linguistiques.

L'art, par contre, offrait un incroyable inventaire de formes et d'expressions plastiques qui a dû certainement provoquer un choc chez les spécialistes qui l'abordèrent. Ces derniers se trouvaient ainsi face à un répertoire artistique des plus inattendus, contrecarrant sur le plan esthétique et de consommation toutes leurs idées reçues et leurs habitudes d'appréciation. L'art arabo-musulman, comme l'art populaire rural et citadin, était un défi à l'académisme occidental, à ses principes de production et de consommation. En plus, il menaçait la quiétude du chercheur occidental (20) parce que pour la première fois, il aurait été obligé de se contredire et de faire avorter tout le système s'il allait jusqu'au bout de son raisonnement. Accepter l'idée que l'art marocain puisse être placé au même niveau que l'art occidental reviendrait à affirmer que le peuple dont il est issu peut se hisser au rang des peuples créateurs. L'hypothèque était là. On lui trouva de multiples solutions.

Néanmoins, l'ampleur des études sur l'art entreprises au cours du Protectorat ne doit pas leurrer. Dans ce domaine comme dans

---

(19) Henri Basset : « La littérature des berbères » (Carbonel, Alger, 1920).

(20) La plupart de ces chercheurs furent des conservateurs en retard sur les révolutions artistiques qui s'opéraient à cette époque en Europe. Terrasse ne cache pas son scepticisme vis-à-vis du « chaos fécond de l'art moderne ».

les autres, le but n'était pas la revalorisation du sujet traité, même pas sa révélation au grand public. Il y a là un aspect de la recherche coloniale très peu connu. On se rend compte en effet d'une part que les recherches s'effectuèrent en vase clos et qu'elles s'adressèrent à un public très restreint de spécialistes qui s'informaient mutuellement en quelque sorte des trouvailles dans leurs domaines respectifs. D'autre part, les études qu'on considère encore aujourd'hui comme magistrales et comme matière de base ont été surtout descriptives, rarement interprétatives ou exhaustives. C'est pour cela que la bibliographie de l'art marocain se compose surtout de catalogues et de recueils inventoriels (tapis, bijoux, portes, medersas, greniers et citadelles, céramiques, dentelles, etc...). Dans les rares synthèses réalisées (ex. celle de G. Marçais), seuls les aspects historiques et sociaux sont relativement étudiés en détail, les aspects symboliques, plastiques ou visuels furent très peu explicités.

Sur le plan méthodologique, l'étude de l'art marocain a été donc le fait d'érudits, soucieux beaucoup plus d'inventaire et de classification que d'analyse et de critique esthétiques.

Mais lorsque les recherches échappèrent à la sécheresse descriptive et abordèrent l'appréciation, elles révélèrent nettement des préjugés artistiques, une orientation dogmatique qui, même dans un domaine aussi « neutre » que l'art, pouvait intercepter l'idéologie coloniale. C'est le cas du livre de H. Terrasse « Les Arts décoratifs au Maroc » (21), qu'il ne serait pas arbitraire de choisir comme « modèle » de ces études.

Présenté par l'auteur comme « une grammaire élémentaire, une anthologie brève de l'art marocain », ce livre, par ses options arbitraires, par sa « mentalité » artistique, par l'idéologie qu'il recouvre ou qu'il recoupe, enfin par ses affirmations, retenues plus tard comme base de réflexion et d'appréciation, peut donner lieu aujourd'hui à tout un programme de remise en question (22).

---

(21) H. Terrasse et J. Hainaut — Les Arts décoratifs au Maroc — Henri Laurens Editeur. Paris. 1925. Nous ne parlons ici que de H. Terrasse comme auteur. Il nous semble que la participation de J. Hainaut est surtout d'ordre graphique.

(22) Dans cette phase préliminaire de réflexion et de recherche sur notre patrimoine, il nous sera très difficile de nous attaquer aux grandes théories classiques émises par les auteurs coloniaux sur notre art. Bien que dans toute démarche contestatrice l'intuition joue un grand rôle, il n'en demeure pas moins que c'est par une emprise scientifique que nous devrions entamer tout travail sérieux et à long terme. D'un autre côté, aucun travail de déblayage n'est possible si nous attendons que se forment cent archéologues, sociologues et spécialistes de l'art. Et s'il ne nous est pas toujours possible d'effectuer des confrontations décisives, nous pouvons par contre, sur le plan socio-historique et idéologique, opérer déjà un certain nombre de vérifications et de rectifications, nous pouvons au moins commencer à libérer notre matière artistique et son histoire des canevas étroits qui ont faussé depuis toujours sa communication, les restituer à une nouvelle perception.

Le livre de Terrasse est divisé en gros en deux parties : « Les Arts Berbères et la Tradition hispano-mauresque ». Par cette division, l'auteur veut déjà marquer une des permanences de l'art au Maroc. Mais Terrasse n'accentue pas apparemment cette division au point de la pousser à une rupture. Parfois même, timidement, il recherche les lieux d'intersection, mais sans insister. En fait, tout le livre est construit sur cette dualité, d'où l'art berbère sort relativement glorifié. « Aux subtilités et à la richesse facile » de l'art hispano-mauresque, l'art berbère offre une simplicité vigoureuse, une majesté, un équilibre, un sens des masses et une souplesse de la composition. « Partout, ajoute l'auteur, il montre cette rare qualité : le dédain des effets faciles ».

Mais ce que Terrasse affirme à propos de l'art berbère, et qui est vrai, apparaît sous un autre éclairage lorsqu'on le compare aux affirmations sur l'art hispano-mauresque. On a l'impression que toute cette exégèse n'est là que pour déprécier l'autre art. Et lorsque Terrasse aborde ce dernier, une rage étonnante traverse le texte, l'anthologie objective devient une sorte de pamphlet. Nous grouperons nos remarques à ce sujet autour de trois aspects : la formation, l'exécution (l'artiste) et l'expression.

Terrasse affirme d'abord que l'art arabo-musulman au Maroc a été purement imitatif et importé. D'ailleurs, croit-il, lorsque l'Espagne musulmane sombra, il fut incapable de se renouveler ou de prendre d'autres formes d'expression. Ces idées nous rappellent évidemment la théorie selon laquelle la civilisation arabe n'a jamais pris de formes originales dans le pays et qu'elle fut tout au plus une greffe artificielle et encombrante.

Dans le même ordre d'idées, cet art, pour Terrasse, n'a jamais exprimé les préoccupations ou les sentiments profonds du peuple marocain, puisqu'il lui fut imposé par des dynasties et des castes oppressives qui élevaient les monuments à leur gloire, sans même penser à continuer l'œuvre de leurs prédécesseurs. C'est ce qui a fait que cet art est resté « spasmodique, discontinu ». L'art arabo-musulman n'a donc pas été l'œuvre de tout un peuple et ne témoigne pas de son histoire ou de son génie créateur. C'est un art impersonnel et égoïste. Terrasse écrit ainsi : « Aux heures sombres, on ne se souciait pas même d'entretenir les monuments des époques de gloire. Jamais nouvelle dynastie ne continua les œuvres de ses prédécesseurs et adversaires ; mais elle les démolit quelquefois. Nos cathédrales françaises sont souvent l'ouvrage de plusieurs siècles ; si l'effort qui les produisait fut inégal, toujours il fut poursuivi ou repris. Lorsque nous les parcourons, nous sentons en elles l'œuvre d'une foule innombrable de morts, illustres ou obscurs, qui se sont unis dans une même pensée et comme tendus dans un même effort. Œuvres de tout un peuple, nous aimons en elles tout notre passé. Au Maroc, au-dessus d'une foule presque sans patrie, facile à rassembler et difficile à maintenir, dure à la misère et incapable d'effort prolongé, se sont élevés de temps à autre de grands ambitieux. Le pays tout

entier s'est agité pour réaliser leur rêve trop souvent égoïste, rarement issu d'une pensée profonde et vraiment humaine. »

Mais l'inertie de cet art n'est pas imputable uniquement à l'orgueil et l'inhumanité des dynasties, elle provient aussi de la mentalité de l'exécutant. L'automatisme et la répétition de formes congelées proviennent des artistes, simples « artisans » dont l'activité intellectuelle ou spirituelle dépasse rarement celle de manœuvres (23).

« Devenir artiste, écrit Terrasse, n'est pas, au Maroc, obéir à une vocation impérieuse et faire naître en soi une force créatrice : c'est plus simplement apprendre un métier, s'assimiler les secrets d'une technique... Nulle distinction entre la forme et la matière, l'inspiration et l'exécution. Pareille conception de l'éducation artistique semble paradoxale, voire irréelle, elle traduit pourtant des faits constants et universels en ce pays. »

L'auteur s'en prend enfin aux formes d'expression de l'art arabo-musulman surtout à « l'art décoratif » qui lui semble avoir été à l'origine un pis-aller technique résultant du manque de hardiesse, de la faiblesse inventive des architectes andalous qui ne surent pas, comme leurs homologues chrétiens, utiliser à bon escient les possibilités de la voûte, et qui évitèrent ainsi toute lutte contre la matière.

Terrasse condamne l'art décoratif (décor géométrique, épigraphique, floral) selon les préjugés classiques et les canons académiques les plus reculés. Le jeu de fond triomphe pour lui dans cet art où n'existe nul « souci de vraisemblance matérielle... et qui a rompu tous les liens avec la nature. » Parlant du décor floral, il écrit : « Rien qui rappelle une fleur, une feuille réelles : rien qui fasse passer le frisson de la vie sur ce monde conventionnel. »

Mais à cette absence de vie s'ajoute aussi, selon Terrasse, l'absence totale d'une pensée organisatrice ou d'une pensée réfléchie. L'art arabo-musulman n'a pas refusé uniquement la représentation de la vie (à cause, dit-il, de vieilles craintes d'origine magique, de textes obscurs interprétés dans un sens de plus en plus étroit » — thèse expéditive et erronée), il négligea aussi le symbole et se confina dans des recherches purement formelles : « il resta un pur décor, vide d'idées..., un uniforme splendide et un vêtement de luxe... Il ne traduit que des idées et des sentiments esthétiques. Il est un poème de lignes abstraites qui n'exprime que sa propre beauté. »

Art détaché de toute réalité humaine, art *déphasé* pour employer un langage actuel.

Le décor épigraphique passe ensuite au crible rageur de l'auteur. Loin de traduire une pensée mystique active, l'épigraphie musulmane ne reflète, selon Terrasse, que « la monotonie d'une liturgie rudimentaire ».

(23) Terrasse suit ici une classification d'Ibn Khaldoun. Ibn Khaldoun, si l'on recense toutes les citations tendancieuses qu'on lui a extorqué, devient un champion de l'idéologie coloniale.

Enfin le décor géométrique où l'on serait tenté de déchiffrer une inquiétude métaphysique, un vertige de la connaissance, l'expression de rêves indéfinis, n'est qu'un système d'entrelacs clos qui « tourne en rond et se répète indéfiniment. »

Nous savons que les tendances et l'évolution actuelles de l'esthétique contemporaine apportent un démenti flagrant à toutes ces certitudes, dont il est difficile de ne pas rechercher l'origine dans des parti-pris (24). Le livre de Terrasse se termine d'ailleurs sur des accents bucoliques paternalistes qui annoncent tout un programme d'intervention et de dénaturation. Car, compris selon les schémas que nous venons de décrire, comment l'art marocain n'aurait-il pas été dénaturé par ses nouveaux « protecteurs » ? L'escalade scientifique en tout cas n'aura servi qu'à apprêter une matière documentaire énorme qu'elle a projetée dans un imbroglio de fausses pistes.

conclusion

La remise en question des sciences humaines coloniales ne peut valoir si elle demeure une simple approche contestatrice de l'idéologie coloniale. Ce travail n'aurait aucune efficacité s'il reste, sur le plan de l'histoire, une tentative de vérification ou de réhabilitation et s'il ne débouche pas en définitive sur un éclaircissement et une emprise objective sur nos réalités actuelles. Car il s'agit aujourd'hui moins pour nous de trancher des problèmes historiques que de voir clair dans notre présent. Seulement, l'action sur le passé nous est nécessaire pour la compréhension de ce présent. L'histoire des peuples anciennement colonisés ne bénéficie pas de cette harmonie évolutive des pays colonisateurs. L'histoire de ces derniers est, dans une certaine mesure *constructive*, elle s'est développée en fonction de réalités authentiques selon les lois socio-économiques internes. Notre histoire par contre a été traumatisée, elle a connu avec la période coloniale un moment de discontinuité qui a brouillé sa logique intrinsèque. Par conséquent, tout bilan provisoire de nos réalités, toute mise en situation ont besoin de passer par la prise en considération des différents accidents qui ont affecté notre histoire de multiples ambiguïtés.

C'est dans ce sens que nous avons écrit cette introduction (25).

abdellatif laâbi

(24) Le lecteur se reportera aux passages sur la « Tradition plastique » dans les questionnaires de M. Chebaa et M. Melehi pour confrontation.
(25) Réalités et dilemmes de la culture nationale (III).

toni maraini

situation de la peinture marocaine

Les recherches plastiques parallèles menées par un certain nombre d'artistes, les investigations approfondies entreprises par certains d'entre eux et leurs prises de position ont commencé à libérer la peinture marocaine des facteurs culturels « absurdes » qui la caractérisaient autrefois. Ces facteurs continuent certes à conditionner les activités picturales officielles ainsi que les travaux des peintres marginaux, mais, en ce qui concerne la situation que ce dossier prend en considération, ils ont été lucidement éliminés.

Depuis quelques années, une nouvelle situation existe, qui s'insère dans l'histoire de la peinture marocaine en position d'avant-garde.

Il n'est pas dans mon intention, ni surtout dans mes capacités, de tracer ici une histoire de la peinture au Maroc. En effet, trop souvent résumée, ici comme à l'étranger, dans des études réthoriques et approximatives, elle nécessite au contraire une analyse raisonnée et approfondie.

En considérant ici cette situation d'avant-garde, on désire avant tout dégager certaines de ses caractéristiques. Le lecteur pourra cependant, aidé par le matériel que le dossier a réuni, (chronologie, biographies, etc...) se faire une idée générale, mais aussi claire et documentée que possible, du parcours suivi par la peinture marocaine.

On sait qu'une action culturelle d'avant-garde n'est possible que si l'on parvient à détruire la superstructure provinciale — basée sur l'égoïsme, l'opportunisme, la paresse intellectuelle, le conventionnalisme artistique —. Il devient alors possible aux artistes de mener une aventure créatrice libre, ouverte, fière et totalement décomplexée. Les peintres que nous présentons ont, avec plus ou moins de profondeur, et plus ou moins récemment, pris conscience de cette superstructure et en sont sortis.

Deux problèmes fondamentaux dans la genèse de cette situation se sont posés aux peintres qui, par leurs œuvres et par leurs idées, ont travaillé à sa réussite : celui de « l'avant-garde » (du présent par

rapport au futur et aux exigences de la vie contemporaine), et celui de la tradition (du présent par rapport au passé et aux valeurs plastiques traditionnelles). En se les posant, ou en étant brutalement mis face à face à eux, ils ont dû faire des choix. Ces choix ont été opérés par chaque artiste selon son expérience et son degré d'engagement ; pour quelques-uns, ils ont été poussés et tranchants.

C'est dans l'équilibre lucide entre ces deux prises de conscience que se situent les travaux les plus importants.

Sur le plan plastique, ces peintres ont choisi différentes voies et formes d'expression. Cependant, bien que la figuration — dans son aspect franc et graphique — intéresse certains d'entre eux, c'est dans le domaine de la non-figuration et de l'abstraction que la plupart effectuent leurs recherches.

C'est un langage non finalisé sur le plan de l'utilité matérielle (il ne sert pas à commémorer une bataille ou à glorifier un paysage), mais — comme il en était ainsi dans l'esthétique populaire — il s'ouvre à la sensibilité intérieure du spectateur. La présence d'une « signalétique » intentionnelle qui propose un circuit déterminé par l'artiste ne conditionne pas la liberté de participation du récepteur. Cette liberté déconcerte toujours le public académique, — dont l'imagination, habituée à une explication scholastique des choses, s'est trop atrophiée, — parce qu'on le secoue et on lui demande de participer activement à la création du peintre.

Pourtant, le langage non-représentatif prédomine traditionnellement au Maroc ; et quand la réalité est considérée, c'est plutôt pour ses qualités immanentes et collectives que pour celles contingeantes et descriptives. C'est par cet héritage biologique que certains peintres de ce dossier ont pu sentir d'une façon directe et intense les problèmes artistiques qui se présentent aujourd'hui avec urgence et s'insérer dans le vaste champ d'investigations modernes, sans devoir passer par une série de luttes culturelles — pour digérer plusieurs siècles de dogmatisme académique — comme ce fut le cas en Europe.

Chacun de ces peintres possède une technique et un style particuliers.

Chez *Gharbaoui,* l'attention est essentiellement concentrée sur le geste et les traits nerveux ; par un désordre chromatique et une vitalité automatique, il crée sur un espace neutre et une matière active et expressive. *Bennani* s'intéresse à l'espace dans la mesure où celui-ci peut contenir le geste et équilibrer les formes ; contrôlées par cette structure, les formes se subdivisent en masses solides juxtaposées. Chez *Hamidi,* c'est au moyen de la construction chromatique que la toile s'ouvre aux différentes dimensions ; tout en choisissant comme point focal des éléments superposés à des plans horizontaux, c'est par les vibrations complémentaires des couleurs qu'il établit les équilibres. Un rapport plus formel entre la réalité visuelle et celle mentale apparaît chez *Seffaj,* mais cette recherche le porte vers une analyse originale des formes et de la matière asymétriquement décou-

pés dans un ordre graphique. La peinture de *Melehi, Ataallah* et la dernière période de *Chebaa* sont construites sur des espaces géométriques, au moyen de signes, de signaux, de formes bien définies et de couleurs optiques. Choisissant rigoureusement les éléments qui les intéressent, ils les composent et superposent dans un ordre équilibré et mental. Par la vibration des couleurs et des espaces, ils obtiennent parfois des dimensions qui se projettent hors de la toile. En partant d'une émotion plus « physique », *Belkahia* parvient, dans son dernier travail, à isoler des formes, des entités organiques et surréelles, qu'il organise sur le fond monochrome du métal.

Quelques-uns de ces peintres ont mené, parallèlement à ces recherches, des investigations pour établir, par rapport au présent, le rôle de la tradition (découvrir ses constantes, l'analyser, l'inventorier, déceler ses différents aspects et valeurs).

C'est surtout autour de Melehi, Chebaa et Belkahia et des initiatives pédagogiques et culturelles prises par l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca qu'elles ont trouvé un terrain fertile.

En analysant le monde des formes qui les entourent, ils y ont découvert toute une tradition oubliée et négligée : l'art populaire rural et citadin, ses lois plastiques, ses « patterns » stylistiques et ses significations psychologiques.

C'est souvent par une telle découverte — synchronisée aux revendications culturelles et aux recherches d'une source authentique — que l'expérience artistique d'un pays s'enrichit (voir, par exemple, le cas de la Russie des années 20, du Mexique, du Japon).

Au Maroc, il s'agit de la découverte de toute une production qui a accompagné, et accompagne, la vie visuelle quotidienne de la population. Certains de ses aspects avaient été déjà pris en considération dans le passé par les études étrangères, mais le caractère ambigu et rigide de ces études a plutôt nui que contribué à la compréhension du sujet. Ainsi, mal comprise, mal connue, superficiellement appréciée et sentie, cette production fut cataloguée parmi les curiosités folkloriques, cantonnée dans les dépôts des érudits ; elle fut aussi orientée vers une productivité commerciale et spéculative qui l'a finalement jetée dans l'impasse de l'Artisanat Touristique (voir, dans ce sens, le rôle particulier du Service des Arts Indigènes, avec ses « stations d'estampillage », sa « rééducation artisanale », etc., activités continuées aujourd'hui par les Services de l'Artisanat) (1).

Cette production artistique populaire est à la fois mobile (objets divers) et monumentale (architecture et « décoration » architecturale). C'est une production fonctionnelle : les éléments esthétiques sont organiquement coordonnés à l'usage, au but et à la matière employée. Ces éléments se basent sur des canons, déterminés « rationnellement »

---

(1) Voir à ce sujet J. Mathias : « L'artisanat marocain ». B.E.S.M., Vol. XXVII, 1963, Rabat.

dans le temps, par l'expérience et par la collectivisation continuelle des inventions individuelles, mais ils demeurent en même temps toujours ouverts aux modifications, aux interprétations, aux interférences irrationnelles et originales. Ils se composent généralement dans un langage non-figuratif ou abstrait, souvent aussi « iconique » ou stylisé. C'est un langage riche et chaud, plastiquement très varié. Lié aux traditions millénaires méditerranéennes, sahariennes et africaines, il s'est développé suivant les lois « gestaltiques » et « iconographiques » fondamentales (2).

Superficiellement traité de « décoratif » — par une terminologie et une tradition académiques qui laissaient effectivement à la décoration un rôle secondaire d' « embellissement » (dict. Larousse) — cet art, au contraire, est aussi significatif et communicatif que tout art. Seulement, les moyens visuels (géométriques, abstraits ou figuratifs) et la succession des « signaux » idéographiques qu'il emploie pour rédiger sa composition pictographique, par leur nature universelle, primaire et symbolique, s'éloignent trop radicalement des moyens visuels auxquels ont eu généralement recours les grands arts officiels et urbains pour qu'une appréciation ouverte et non conditionnée fût possible. L'observateur sensible devrait cependant savoir déceler le facteur créateur à tout niveau de la production artistique humaine.

Ce n'est pas par accident en effet qu'au Maroc cette « découverte » ait eu lieu en partant des peintres. Mais, pour eux, il ne s'agit pas de recopier cet art populaire traditionnel, ni de s'en inspirer formellement et mécaniquement. Leurs rapports réciproques se situe en profondeur. Ils y localisent un esprit et des constantes collectives et ils y puisent une force plastique intériorisée.

Les différents aspects de l'art populaire offrent finalement un matériel d'analyse d'une très grande importance. Ainsi, cet aspect traditionnel, pré-industriel et harmonieux, et, d'une façon également urgente et impérative, celui qui concerne son acheminement dans la dégénération artisanale touristique et son passage vers la pseudo-modernisation urbaine, attirent l'attention des artistes. Ce passage — aggravé par l'introduction accélérée des produits spéculatifs occidentaux de 4° catégorie, ainsi que par le manque d'une préparation esthétique moderne véritable chez le fabricant, qui « fait » mécaniquement des objets laids, mi-utilitaires, mi-décoratifs, sans plus pouvoir s'exprimer traditionnellement ni encore s'exprimer personnellement — risque de demeurer long et hybride, ne donnant lieu qu'à une production stérile et grotesque.

L'intervention des peintres est nécessaire pour proposer, soit au niveau de l'objet quotidien technologique (dessin industriel) soit au niveau des moyens de communication collectifs (art graphique, publi-

---

(2) Voir par exemple « Icon and Idea » de Herbert Read, Londres, 1956, Chapitre II, où il traite de la question du développement de l'art populaire en analysant ses lois psychologiques (gestalt) et ses lois visuelles (iconographiques).

cité, calligraphie, photographie, etc...), une esthétique appropriée et saine.

Leur travail ne se situe donc pas uniquement au niveau de la création individuelle, mais il s'inscrit dans le cadre de l'éducation visuelle collective.

Depuis quelque temps déjà, les artistes de l'Ecole de Casablanca se sont constructivement engagés dans cette voie (3).

toni maraini

Née à Tokyo en 1941. Grandit en Sicile. Etudie l'histoire de l'art à Rome, à Florence, à l'Université de Londres et au Smith College (U.S.A.). Diplômée en 1964 (thèse sur l'art contemporain). Prépare actuellement un ouvrage sur l'art populaire dans le monde.

Quand je me suis établie au Maroc, la rencontre avec son art fut très importante pour moi. Mais quand j'essayai, pour ma propre curiosité et nécessité intellectuelle (et non pas pour entreprendre une carrière de spécialiste), de mieux situer historiquement et culturellement ce que je voyais dans le domaine plastique (surtout dans l'art appliqué et populaire) je m'aperçus que, par rapport à la « culture générale » tout cela n'était contenu que dans un grand vide, un trou psychologique. Presque toutes les études que je consultai ne me satisfirent pas.

Préoccupée par certains problèmes de la perception visuelle et de l'expérience esthétique et sociale contemporaine, je me suis engagée depuis quelques temps dans une étude sur l'art populaire dans le monde, la fonction de l'art rural et citadin collectif et non-académique, son rôle social, son apport équilibrateur, et dans certains cas, sa disparition et sa réapparition dans le contexte de l'art collectif urbain et technologique. Cette étude fera l'objet d'un ouvrage.

---

(3) Par l'application de l'art graphique et de la publicité moderne dans leur enseignement, et en dehors. Ils ont, dans ce sens, fait tout leur possible pour accompagner les expositions didactiques ou personnelles d'affiches et de catalogues artistiquement dessinés, alors qu'auparavant, le côté graphique ne semblait nullement intéresser les peintres en général — eux qui devraient être les plus sensibles à cet aspect.

Il sera peut-être intéressant ici — pour donner une idée du caractère sérieux de ces nouvelles recherches — de citer l'exemple de cette affiche dessinée par M. Melehi lors d'une exposition de groupe à Rabat, et choisie par le Musée d'Art Moderne de New York comme une des meilleures affiches internationales de l'année 1966.

chronologie de la peinture marocaine depuis 1956

1956 — 1re exposition itinérante des artistes peintres marocains. Maroc.

1957 — Exposition des artistes marocains au Francisco Museum of Art, San Francisco, U.S.A.

Décembre — Participation marocaine à la 2e Biennale d'Alexandrie (pays riverains de la Méditerranée).

1958 — 2e exposition itinérante des peintres marocains. Maroc.
Exposition collective au Pavillon du Maroc. Exposition Internationale, Bruxelles.

1959 — 1re Biennale de Paris.
3e exposition itinérante des peintres marocains. Maroc.

Juillet — Exposition des artistes marocains à Vienne. VIIe Festival Mondial de la Jeunesse.

Octobre — Participation à l'exposition des peintres arabes à Washington D.C.

Décembre — 3e Biennale d'Alexandrie.

1960

Octobre Novembre — Exposition de la « Jeune peinture marocaine », Bab Rouah, Rabat.

Novembre, Décembre — Exposition des peintres marocains à Paris.

Janvier — Exposition des peintres marocains à Londres.

1961 — 2e Biennale de Paris.

1962

Avril — Participation à l'exposition « Peintres de l'Ecole de Paris et Peintres marocains », Rabat.

1963	3ᵉ Biennale de Paris.
Juin	« 2.000 ans d'Art au Maroc », Galerie Charpentier, Paris.
Décembre	Rencontre Internationale des artistes, exposition itinérante, Maroc.
1964	Exposition internationale des peintres naïfs à la M.U.C.F., Rabat. (Maroc, Indonésie, Haïti, Pologne, Venezuela, Yougoslavie).
	Iᵉʳ Congrès de l'A.N.B.A.
	Exposition collective des peintres marocains à El Jadida.
	Exposition des peintres marocains à Tunis.
	« Dos mil años de arte en Marruecos », Madrid.
1965	
Juin	« Peinture naïve marocaine », Rabat.
	« Pintura actual en Marruecos », Madrid.
	« Panorama de la peinture marocaine actuelle », Bab Rouah, Rabat.
	4ᵉ Biennale de Paris.
1966	Festival Mondial des Arts Nègres.
Janvier	Exposition groupe Belkahia-Chebaa-Melehi.
1967	Exposition Internationale de Montréal.

QUESTIONNAIRE

1

Quelles sont les étapes par lesquelles sont passées les préoccupations qui s'expriment dans vos œuvres ?

2

Au stade actuel de vos recherches, comment vous situez-vous par rapport à la tradition plastique marocaine ?

3

Quelle est d'après vous la contribution de la peinture à l'élaboration d'une culture nationale ?

4

Quelles sont les conditions qui peuvent favoriser le développement des arts plastiques au Maroc ?

Nous avons adressé ce questionnaire aux peintres figurant dans ce numéro, ainsi qu'à d'autres (Ahmed Cherkaoui, André Elbaz) dont les réponses ne nous sont pas parvenues. Pour A. Cherkaoui (dont la mort récente a empêché la participation directe), nous avons jugé nécessaire de présenter son travail en une brève analyse.

mohamed ataallah

Né à Ksar-el-Kébir, le 26 mai 1939.

1954 Ecole des Beaux-Arts de Tétouan

1956 Etudes à Madrid

1957 Participe à l'Exposition Itinérante des Artistes Marocains.
Exposition des Artistes Marocains au Musée des Arts de San Francisco (U.S.A.)
Ecole Supérieure des Beaux-Arts « Santa Isabel de Hungria », Séville

1958 Exposition de peinture, sculpture et photographie au pavillon Mudéjar, Séville
Entre à l'Académie des Beaux-Arts de Rome

1959 Participation à la IIIe Foire d'Alexandrie
Suit un cours de mosaïque à l' « Istituto Statale » de Rome

1962 Exposition à Casablanca, galerie « Venise Cadre »
Participation à l'exposition des Peintres Contemporains de Paris et Peintres Marocains

1963 Participe à la Création de l'Association Nationale des Beaux-Arts
Participe aux fouilles du Chellah et de Lixus
Participe à la Rencontre Internationale de peintres, sculpteurs et architectes, Oudaïas, Rabat

1965 Exposition « Art Actuel au Maroc », Palais de Cristal, Madrid
Participation à l'Atlas archéologique du Maroc et à la restauration de la mosaïque du Théâtre du Dieu Océan à Lixus

1966 Participe aux fouilles de Kouass
Exposition des peintres de Tétouan

1967 Participation à l'Exposition de Montréal

Réside à Tanger

Je suis en ce moment très pris par mon travail qui ne se limite pas à la peinture puisque je suis obligé de faire autre chose pour gagner ma vie, ce qui m'oblige à me concentrer sur d'autres problèmes que les miens propres.

C'est dire que, pour le moment, il m'est difficile de réfléchir sur les problèmes de la peinture à l'échelle nationale d'une façon aussi profonde que je le désirerais.

Je ne me désintéresse pas cependant de ces problèmes qui me touchent de très près.

1

Mon but immédiat est de rechercher la simplication de la forme et de la couleur.

2

Mes recherches actuelles me situent parmi la génération promotrice de la revalorisation picturale de l'art traditionnel marocain.

3

La peinture peut contribuer à l'élaboration de la culture d'une nation, ne serait-ce que dans l'optique d'une éducation du sens esthétique et du goût. Le peintre peut avoir une action dans tous les domaines. Il faut pour cela que l'artiste ne se contente pas d'une création plastique, mais entame tous les domaines où il peut transformer son milieu. Tout doit être adapté et aucun produit imposé par la vie moderne et industrielle ne doit être négligé.

4

Il faut préparer les gens à recevoir cette transformation dont je viens de parler. Ce sera le fruit d'un travail collectif. Il faut aussi préparer le terrain aux futurs artistes.

Mais ce qui est très important, c'est cet immense travail de redécouverte qui nous attend. Jusqu'à maintenant, dans notre formation, on nous a imposés des valeurs, une tradition qui ne correspondaient pas à notre histoire et à notre sensibilité.

Tout développement des arts plastiques est conditionné par cette refonte.

farid belkahia

Né à Marrakech le 15 novembre 1934

1954-59	Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris
1955-56-57-58	Expositions personnelles, à Rabat
1957	Peintres Marocains à Tunis
1958	Exposition personnelle à Damas, Syrie Arab Painting, Washington D.C., U.S.A.
1959-61	Institut du Théâtre, Prague, Tchécoslovaquie Biennales de Paris
1957-59-61	Biennale d'Alexandrie, Egypte
1960	Exposition personnelle à Tanger, Rabat, Casablanca, Marrakech
1962	Exposition personnelle, Rabat Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts, Casablanca
1963	Jeune Peinture Marocaine, à Casablanca « 2 000 ans d'Art au Maroc », à la Galerie Charpentier, Paris Peintres Marocains à Tunis Décor et costumes de « Izlane », spectacle de Folklore du Maroc, Théâtre National Populaire, Palais de Chaillot, Paris
1964	Expositions personnelles à Rabat et Casablanca
1965	Exposition personnelle, Casablanca
1966	Participation à l'exposition de peinture du Festival des Arts Nègres, Dakar Exposition Groupe Belkahia - Chebaa - Melehi
1965-66	Séjour à Milan
1967 août	Décor et costumes pour le spectacle national à l'exposition 67, Montreal, Canada
Décembre	Exposition personnelle, Casablanca

Réside à Casablanca.

1

Il m'est difficile de me situer ou de faire un bilan de mes recherches.

En ce moment, je traverse une période qui me passionne. J'ai l'impression d'avoir atteint un certain équilibre. Je me sens une énergie suffisante pour pousser mes recherches actuelles. Mais cette plénitude n'est jamais totale. Il y a toujours chez moi un sentiment de précarité vis-à-vis d'une création qui se précise.

Mon début en peinture fut « figuratif ». Le plus important pour moi était surtout la matière (alchimie esthétique) créée par une superposition de couleurs. Mais le graphisme figuratif n'était en quelque sorte qu'un contour géographique de l'homme. Je déversais dans la matière toutes mes angoisses, mes intuitions les plus instinctives et les plus mentales.

Ce contour géographique était à ses débuts un fourmillement de signes et de formes que j'ai réduit petit à petit à l'état de dépouillement et de nudité. Le contour qui contenait une pluralité de signes et de formes arrivait à se concentrer dans un seul de ces signes et formes qui devenait responsable de son propre message.

Je n'ai jamais accepté la terminologie figuratif-abstrait. Ce sont là des appellations de classification sans plus. Elles concernent surtout une *perception visuelle externe*. Elles risquent souvent de limiter le contenu profond de la toile comme les titres qu'on donne aux tableaux deviennent des cadres étriqués qui canalisent et conditionnent la communication.

Aussi, dans mon travail, je ne vois pas de coupure. Il n'y a pas eu passage de ce qu'on appelle vulgairement figuration à l'abstraction, mais une continuité. Ce que je dis est très simple à percevoir sur le plan visuel mais difficilement traduisible en concepts et schémas intellectuels. S'il y a eu évolution dans mon travail, elle s'est concrétisée toujours par un approfondissement de recherches plastiques. Les contours disparaissent, on circonscrit alors des détails qui s'amplifient pour ne plus avoir de limites. On aborde ainsi une réalité gigantesque qui offre d'autres possibilités de recherches. C'est pour cela qu'une peinture n'est jamais terminée. Elle est toujours une source d'éclosion d'autres investigations. Lorsqu'on parvient à se libérer d'un certain nombre de conditionnements, la peinture devient, sur le plan de la connaissance, une véritable aventure.

L'homme est resté toujours au centre de mes préoccupations. Il est la source et la finalité de mes recherches. C'est à partir de lui que j'essaie de tout déchiffrer. L'homme est la cellule énergétique de notre monde. C'est une force fascinante pour moi. Même les plus gros accidents que crée la nature n'atteignent pas la force de réalisation de l'homme.

C'est pour cela que j'ai essayé d'exprimer très tôt tout ce qui touchait à l'homme, toutes ses permanences. Et dans une première phase toutes les situations dans lesquelles il se trouve avili.

En 1950-52, j'avais témoigné des événements de violence et de répression dont le Maroc était le théâtre. 7 ou 8 ans après, j'ai eu l'occasion de visiter Auchwitz. Ce qui m'a révélé un autre visage de la cruauté, de ce qui est insupportable mentalement. L'oppression, dans ce qu'elle a de plus palpable et de plus vulgaire, m'a toujours fasciné. C'est une condition humaine permanente et complexe. J'ai témoigné de l'oppression dans des conditions déterminées, à un moment où elle était nette, virulente. Le phénomène en lui-même n'était pas une finalité. Il était une situation anormale de l'homme, une atmosphère particulière dans laquelle j'essayais de le fixer. L'oppression a été une de mes préoccupations fondamentales pendant 10 ans. Mais je crois que malgré tout, il y a des sujets qui se vident.

Maintenant, je voudrais scruter d'autres voies, sonder encore plus les profondeurs de l'homme.

J'essaie d'approcher une vérité intrinsèque, vérité qu'il m'est impossible de cerner en une formule.

Je l'exprime actuellement par une certaine *sensualité*.

Paradoxalement, la sensualité comme l'oppression est un phénomène permanent, indéfectible de l'homme. C'est une autre forme de vie, à la fois biologique, mentale et psychique. C'est un immense phénomène de connaissance en même temps qu'une vision du monde.

Tout ceci n'a rien à voir évidemment avec la vulgarité de l'érotisme.

Le terme de torture reste plus poignant et plus concret que celui de sensualité. Mais la sensualité me donne une totale liberté d'expression.

Sur le plan de ma formation personnelle, je me considère comme un autodidacte. J'ai décidé très vite de ne pas peindre en atelier. Mes vraies préoccupations sont nées en dehors de toute école ou académie. L'uniformité du travail en atelier m'effrayait. La peinture avait été pour moi un besoin pressant.

Au cours de mon séjour à Paris (de 1953 à 1960), j'avais ressenti un trouble. Je me suis rendu compte que mon pouvoir d'adaptation à ce pays et à cette culture n'était qu'une façade. Ce qui m'a poussé à effectuer un voyage au Moyen-Orient (Syrie, Jordanie, Egypte, 1956-57). J'étais parti en quelque sorte à la quête des racines, des sources de ma propre personnalité. Malheureusement, la situation là-bas sur le plan de la création était, à ce moment-là, plus détériorée et abâtardie que chez nous.

Je suis allé ensuite en Tchécoslovaquie et en Italie.

Ces différents voyages, contacts, études m'ont permis certes, en tant que peintre, de découvrir des possibilités en ce qui concerne les

moyens techniques d'expression. Mais ce passage à travers diverses écoles et ateliers n'a rien changé quant au contenu de mon travail.

J'accorde une importance au matériau employé mais je ne me confine pas dans un seul. J'essaie d'employer chaque fois celui qui répond le mieux à un besoin déterminé. Lorsque j'épuise sa vitalité d'expression, je passe à un autre.

D'une manière générale, je peux dire que je travaille beaucoup, mais que je produis peu. Mon travail peut donner l'impression de manquer de continuité, comme je l'ai dit tout à l'heure. La personnalité ne s'exprime pas selon moi par un travail de séries. Cela ne fait pas partie de ma méthode de travail.

2

J'ai été très tôt sensible au *signe*.

En 1956, environ, la découverte de Paul Klee m'a bouleversé. Je me suis senti très proche de la présence du signe dans son travail. Ce n'est que plus tard que j'ai appris que Klee avait été en Afrique du Nord et que son œuvre en a pris une tournure toute particulière. Ceci a justifié après coup pour moi cette attirance du début.

Je crois en une formation biologique beaucoup plus qu'en un cheminement mental. Je donne beaucoup plus d'importance au côté instinctif, touffu, presque incontrôlable de l'être. Une forme picturale selon une impulsion instinctive et qu'on croirait anarchique à première vue, peut recouvrir une structuration mathématique. L'instinct est une matière première, une décharge nécessaire pour la création qu'on arrive à cerner et à dompter par la suite. Cela ne veut pas dire que je refuse une prise de conscience ou une démarche même mentale à ce niveau. Je n'aime pas en tout cas l'extrémisme. Faire une peinture entièrement basée sur des mensurations m'est impossible personnellement. Je ne conteste pas pour autant l'authenticité de la démarche des peintres dont la sensibilité parvient à concrétiser ce côté mental et réfléchi de la création.

L'homme, qui est au centre de mes préoccupations, présente pour moi une virginité qui est à sonder perpétuellement. C'est une énergie qu'il est impossible de quadriller dans toutes ses proportions.

Quant à la tradition, elle est une somme d'énergie créatrice issue de notre collectivité. Elle constitue notre patrimoine. Mais la revalorisation de la tradition plastique dans le contexte actuel ne nous est pas propre. C'est le fait de l'ensemble des pays du Tiers Monde, notamment les pays latino-américains. Bien sûr, c'est une entreprise très importante.

Mais encore une fois, ce travail scientifique m'est impossible. Je peux l'effectuer instinctivement, mais pas d'une manière rationnelle.

3

La peinture est une des formes d'expression les plus défavorisées (1). Si la communication dans ce domaine est difficile, c'est parce que l'homme a été déformé au départ. Il a été habitué à un ordre des choses, à une organisation de son univers ambiant dans lesquels il n'accepte aucune perturbation. Il se confine alors dans un confort visuel qui lui rend difficile tout approfondissement de la réalité tant physique qu'organique.

L'homme considère comme une profanation l'intervention de l'artiste dans ce qu'il considère être son monde interne.

L'œil est un organe fondamental. Mais il s'est atrophié, il est devenu vieux. Les autres sens de l'homme peuvent être mieux rééduqués par la suite. Mais l'œil a enregistré trop tôt des réalités qu'il n'est pas toujours capable de rajeunir. C'est de là que vient peut-être l'inertie vis-à-vis de la peinture, activité fondamentalement visuelle.

L'homme a besoin d'une réadaptation au monde d'aujourd'hui, à son milieu ambiant qui a subi d'énormes mutations.

Le problème essentiel se trouve être un anachronisme de la perception chez l'homme. L'artiste n'est pas en avance sur son époque comme on se plait à le répéter, c'est la société qui est en retard sur son époque.

Il s'agit alors d'entreprendre une éducation du sens visuel. Pour cela, toute action ne peut être que collective. La notion d'artiste-individu doit disparaître. Il est absurde de penser encore à l'artiste comme un génie isolé au sein de la société. Aucune expression artistique ne restera prisonnière d'un individualisme. De plus en plus, nous allons vers un regroupement des expériences.

D'ailleurs, ce que je dis là n'est pas une innovation : les architectes, les peintres, les sculpteurs travaillent ensemble depuis 15 ou 20 ans dans plusieurs pays étrangers. C'est une situation qui est donc déjà acquise. Mais le problème se posera et se pose pour nous.

Les possibilités d'extériorisation sont très limitées pour nous, malgré le fait que nous soyons dans un pays en pleine reconstruction et en voie d'industrialisation. Notre activité est conditionnée par nos données socio-économiques. *Nous ne pouvons pas nous permettre de vivre ce que nous pensons.*

Cela ne nous empêchera pas pour autant de prévoir cette action hypothétique et d'analyser les domaines dans lesquels elle pourrait s'effectuer.

---

(1) La musique par exemple offre l'avantage d'être abstraite dans son essence. De par son abstraction, elle donne beaucoup plus de possibilités à l'homme d'imaginer et de créer. Elle ne le limite pas. Mais la communication dans ce domaine aussi devient aujourd'hui difficile, car les recherches actuelles tendent vers une musique concrète, électronique (ce qui dérange les gens dans leurs habitudes).

La production industrielle d'objets (pour ne prendre que cet exemple), a été, à la base, artisanale chez nous. Mais au passage de la production industrielle moderne, aucun effort n'a été fait pour améliorer la forme et la qualité de l'objet. C'est là que l'artiste peut intervenir. Dans les pays hautement industrialisés, l'artiste n'est pas toujours obligé d'intervenir dans ces domaines de technicité. Mais dans un pays comme le nôtre, il y a une carence de cadres spécialisés. L'artiste peut combler ce vide.

Le fossé qui existe entre pays développés et sous-développés s'élargit de plus en plus. Il n'y a pas chez nous une mentalité industrielle courageuse, à la hauteur des préoccupations de notre époque. Il y a un manque d'informations et de connaissances qui puissent stimuler un sens de combativité et de concurrence.

Dans les pays développés, les groupes de chercheurs et d'esthètes qui collaborent à toutes les industries, sont à la base des renouvellements esthétiques et fonctionnels des objets industriels. Leurs recherches créent chaque fois de nouvelles manières de vivre, de voir, de réagir. L'Op-art* en est un exemple frappant. De mouvement plastique au départ, il en est arrivé à influencer de multiples branches de l'industrie actuelle (ameublement, publicité, impression textile). L'Op-art a été déterminant pour la vitalité d'une certaine industrie.

La recherche est donc fondamentale, mais elle nécessite des moyens qui ne sont pas encore à notre portée à cause d'une mentalité retardataire et peu aventureuse. Dans un domaine aussi vivant et actif que l'industrie, il faut un goût du risque et un esprit continuel d'invention.

4

Il se pose pour nous des problèmes de public, d'éducation, de consommation. Notre public offre l'avantage d'une grande disponibilité. Il est en état de consommer toute sorte de peinture. Pour ce qui est d'éduquer ce public, l'exclusivité d'une méthode n'a jamais donné de fruits, n'a jamais contribué à un quelconque enrichissement. Bien au contraire. Personnellement, je dois l'avouer, la foule m'a toujours impressionné. Je reste très prudent quand il s'agit de préconiser des solutions pour les problèmes de communication.

Il y a d'autre part (mais il est presque inutile de répéter cela, tellement c'est évident) la question des moyens qui devraient être mis à la disposition des artistes pour leur permettre de dialoguer avec ce public : salles d'expositions au moins dans les principales villes, débats et conférences, etc... Pour cela, le travail du Service des Beaux-Arts ne doit pas

* Voir lexique.

se limiter à la restauration des monuments historiques, mais être plutôt animé d'un esprit d'invention et d'ouverture.

Mais la base de tout développement dans le domaine des arts plastiques est avant tout l'enseignement. Par expérience, nous nous rendons compte du niveau très faible des élèves qui n'ont aucun contact avec les arts plastiques. La place de l'enseignement du dessin et de la peinture dans les établissements scolaires doit être réelle, non une activité récréatrice en marge. Il ne faut pas que l'enseignement de cette discipline se fasse par un certain automatisme, uniquement parce qu'il est de tradition en Europe que cette matière soit enseignée.

Les élèves ignorent aussi tout de nos traditions plastiques, alors qu'elles font partie intégrante de notre culture. Il est vrai que les institutions qui sont en principe chargées de la mise en valeur de ce patrimoine ne remplissent pas leur véritable fonction : l'organisation des musées d'art traditionnel marocain est trop statique, poussiéreuse.

Notre enseignement est bâtard. Il suit un système pédagogique européen déjà retardataire lui-même. C'est un luxe pour les pays sous-développés que de vouloir donner dans l'enseignement une culture trop générale. Il faudrait en arriver très vite dans le secondaire à une spécialisation, une orientation des élèves vers des branches déterminées. Nous sommes obligés d'adapter notre enseignement à notre situation, à nos possibilités et à notre mode de vie.

L'enseignement dans les écoles de Beaux-Arts devrait à mon avis être avant tout un champ d'expérimentation où les recherches porteraient sur des domaines précis. Il n'a jamais existé par exemple un cours de calligraphie arabe dans une école de Beaux-Arts au Maroc (avant 1964). En dehors de son enseignement purement technique, la calligraphie peut être un moyen de recherches tant sur le plan plastique que dans les applications qu'elle peut recevoir dans le domaine publicitaire ou autre.

Je ne vois pas non plus une école de Beaux-Arts au Maroc où les élèves ne soient pas mis en contact avec les différentes techniques de la peinture moderne (même l'Ecole des Beaux-Arts de Paris ne propose pas cela). Car il me semble que la tâche essentielle d'une école de Beaux-Arts est *l'information*. Ceci offre des possibilités pour des investigations individuelles.

La façon dont l'histoire de l'art est enseignée est aberrante dans beaucoup d'écoles. On va trop loin dans le passé alors qu'il faudrait commencer par la situation de l'art d'aujourd'hui.

Mais toutes ces mesures et suggestions que je viens d'énumérer ne peuvent être valables que pour le moment. Il ne faut pas en arriver à un statisme. L'expérimentation doit rester notre préoccupation fondamentale.

mohammed bennani

Né à Fès en 1937

Etudes secondaires et supérieures de Théologie à l'Université Qaraouine.

1958	Exposition avec Karim Bennani et Wolf Lechner à Fès
1959-63	Animateur d'atelier de peinture pour enfants et adultes
1958	Participe à l'exposition des peintres marocains à la Mamounia, Rabat
1959	Participe à la Biennale des peintres du Bassin Méditerranéen, Alexandrie
1959-65	Participe à la 1re, 2me, 3me et 4me biennales de Paris
1961-62	Participe à l'exposition de Washington Rencontre internationale des peintres à Rabat Galerie Charpentier : exposition « 2 000 ans d'art au Maroc »
1961	Première exposition personnelle à Bab Rouah, Rabat
1963	Seconde exposition personnelle, Rabat
1964	Exposition en Allemagne sous l'égide de l'Association Allemande pour l'Afrique, Bonn
1967	Participe à l'Exposition internationale des jeunes peintres étrangers à Orly Participe à une exposition à l'Intercultural European Center, Londres Centro Linguistici di vacanza, Florence

Figure dans des galeries en Allemagne, Belgique, Grande-Bretagne et France. A traduit en arabe des œuvres littéraires et des essais sur l'Art.

1

Mes préoccupations ont toujours eu pour objet une recherche de formes qui ne vise que leur propre plasticité. J'ai d'abord donné la priorité plutôt à la couleur-forme, qu'aux sujets ou aux thèmes.

COULEUR-FORME. — Deux choses qui se déterminent réciproquement sans le secours d'un dessin conçu *à priori* ou d'un quelconque support anecdotique.

Ce n'est que bien après que mon expérience plastique s'est approfondie et que ma vision des rapports internes qui régissent les choses entre elles dans leur mouvement s'est éclaircie.

Mes peintures de cette période durant les années 58-62, ne renvoyaient pas à une réalité extérieure, même quand cette réalité était à la base de l'idée de départ.

Un exemple : *L'incendie de la Kissaria* — peinture en quatre volets, n'était pas seulement une réalité matérielle déterminée historiquement, mais bien plus que cela, le feu était retrouvé ici, en tant qu'élément premier : il est symbole. Parti d'une gestation spontanée et directe, en passant par une organisation méthodique, j'ai abouti à une structuration graphique.

Le graphisme qui est apparu sur l'espace coloré et élaboré d'avance, ne faisait pas corps jusque là avec le support couleur-fond, mais conservait sa singularité en tant qu'élément surajouté.

Il a fallu aller plus loin et trouver une issue devant cette ambigüité causée par le désir d'intégrer l'élément graphique et le refus de cet espace élaboré à priori qui ne tolérait pas l'élément graphique surajouté.

Le graphisme qui n'était qu'un ensemble de lignes articulées d'une façon gestuelle sous forme d'une écriture automatique et narrative, a rencontré par un mouvement ordinateur ses sources d'alimentation dans la tradition de la calligraphie arabe.

Les caractères de l'écriture arabe sont utilisés ici non en tant qu'éléments décoratifs ou anecdotiques, mais plutôt en tant que signes graphiques. Tous les caractères ne toléraient pas la transposition. Il a fallu donc aller au-delà de la forme stéréotypée et conventionnelle du caractère de l'écriture en tant que tel pour rejoindre, par un mouvement négateur et dynamique qui l'a dénudé de tout support littéraire ou anecdotique, son expression en tant que signe-symbole.

2

Il ne m'est pas permis d'appeler tradition plastique les tentatives d'un art qui se cherche et qui s'élabore au jour le jour.

On fait de la peinture au Maroc depuis une quinzaine d'années, mais peut-on pour cela parler déjà d'une peinture marocaine ou d'une tradition plastique marocaine ?

Quant à l'héritage artistique du passé, l'architecture qui se présente à nous sous forme d'un art total englobant les autres aspects de l'ex-

pression, comme la mosaïque, la fresque murale, la sculpture sur bois, le martellement du cuivre, la peinture sur bois (plafonds) et les vitraux, il ne s'agit pas là d'une tradition plastique proprement dite. C'est un art total et distinct.

Ce que j'ai avancé dans la réponse à la première question montre déjà combien je me suis attaché au patrimoine artistique marocain et les perspectives, comme l'orientation de mes recherches, s'inscrivent dans la ligne de la tradition calligraphique et sémantique qui est l'indice de notre civilisation.

3

En tant qu'aspect de cette culture même, il revient à la peinture la part la plus délicate, car elle contribue à une remise en question des valeurs du passé en les visualisant d'une façon active. Il lui revient aussi de mettre en valeur le degré de notre réalité intérieure, donc une participation active, dynamique et vivante.

4

Pour ne pas être long, je dirai tout de suite que ce qui est néces-

saire c'est d'abord un enseignement sûr, la multiplication des galeries et des salles d'exposition, l'octroi de bourses d'étude, des manifestations et confrontations qui nous permettraient de situer notre action à l'intérieur et par rapport aux mouvements artistiques à l'étranger.

En un mot, je dirais qu'il suffit de travailler dans le silence.

mohammed chebaa

Né à Tanger le 7 mai 1935

1962-64	Academia di Belle Arti, Rome
1964-65	Chef-Décorateur, Somacod, Rabat
1961-62	Expositions personnelles à Tanger
1957	Peintres américains et marocains, Rabat Peintres marocains, Tunis
1958	Arab Painting, Washington D.C. 2me Biennale d'Alexandrie
1958-59-60	Expositions collectives, Rabat
1962	Pittori arabi au « Centro italo-arabo », Rome
1963	Pittori del Marocco au « Centro italo-arabo », Rome « IVme Biennale internazionale d'Arte », République de San Marin Peintres marocains, Tunis
1964	Travaux de décoration, Foire Internationale de Casablanca Fresque pour le pavillon de l'O.N.I., Foire Internationale de Casablanca
1965	Chargé des travaux de décoration, Grand Hôtel de Restinga Mural pour le Grand Hôtel de Restinga
1966	Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca Exposition groupe Belkahia-Chebaa-Melehi, Rabat
1967	Exposition personnelle, Casablanca Exposition Montréal.

Réside à Casablanca

1

Après une formation scolaire académique, j'ai senti le besoin de dépasser le travail d'atelier et d'entamer des recherches personnelles. L'enseignement, à cette époque, était un système pédagogique conformiste, reposant sur un ensemble de techniques européennes qui ne favorisaient pas le goût de la recherche. On essayait de faire de nous de futurs peintres, à l'image d'une certaine médiocrité académique.

Parallèlement à cette volonté de dépassement d'un enseignement sclérosé, j'avais commencé des recherches (en peignant notamment des aquarelles). Ce fut le début d'un contact avec la peinture impressionniste qui représentait pour moi une peinture en rupture avec celle enseignée à l'école.

Ces premiers exercices m'ont permis de m'initier à l'histoire de la peinture, à partir d'un travail pratique, concret, ce qu'il ne m'a pas été possible d'acquérir intellectuellement par des lectures ou par l'enseignement.

Après l'expérience de l'impressionnisme, je suis passé à des recherches plus intériorisées, mais en rapport plus net avec des problèmes objectifs vécus. Démarche d'information plus que de création au départ.

J'ai été influencé, au cours de cette période, par Kandinsky et Picasso.

— Kandinsky, car il représentait pour moi une possibilité d'expression dans la peinture abstraite. Sa peinture correspondait à mon propre tempérament, au lyrisme indéfectible de toute phase de gestation.

— Picasso, car il me donnait l'exemple d'une peinture figurative « réaliste » qui parvenait à une transposition de la réalité physique en une réalité recréée proposant une nouvelle esthétique et de nouveaux contenus en rapport avec un engagement moral et social.

Ces deux rencontres ont été déterminantes quant aux formes d'expression que j'ai développées plus tard. Elles ont marqué ce double cheminement qui se dessinera dans mon travail. Le premier étant une certaine figuration que je croyais nécessaire pour une prise de position vis-à-vis de problèmes socio-humains déterminés. Mais cette démarche comportait toujours le risque de me faire basculer dans une peinture anecdotique et littéraire. La prédominance du contenu risquait d'étouffer mes préoccupations purement plastiques.

C'est pour cela que, parallèlement, j'effectuais des recherches plus lyriques, ce qui me permettait d'entrer dans une problématique de l'espace, de l'imaginaire, des valeurs plastiques.

Une nouvelle période commençait pour moi avec mon départ pour l'Italie en 1962. Mon séjour dans ce pays m'a permis d'entrer en contact avec la peinture internationale et d'assister au développement des mouve-

ments les plus remarquables de cette époque : le Néo-Réalisme socialiste * (Guttuso), la peinture spatiale * (Fontana, Turcato), la peinture gestuelle et de signe * (Kline, De Kooning). C'est cette dernière qui m'a le plus impressionné et qui m'a ouvert de nouvelles perspectives.

La peinture gestuelle, caractérisée par l'emploi exclusif du noir et du blanc, correspondait aux aspects lyriques et aux attitudes de contestation qui s'exprimaient dans mes travaux antérieurs.

J'ai commencé alors à peindre moi aussi des toiles en noir et blanc. Cette décision n'était pas dictée par un besoin de renouvellement sur le plan esthétique. Elle correspondait plutôt à un approfondissement de ma conscience d'homme révolté.

L'austérité et la gravité du noir et blanc me permettaient de mieux représenter une réalité de conflits, de luttes, d'injustice sociale. Ces couleurs tranchées me donnaient l'occasion d'exprimer plus intensément cette réalité que la polychromie du départ.

D'autre part, mes contacts avec les intellectuels et les artistes d'avant-garde de Rome m'ont rendu plus sensible aux différents problèmes posés par l'histoire de l'art en général, surtout ceux de sa fonction dans la société.

Je me suis rendu compte que la création doit s'accompagner d'un effort conceptuel, ce qui crée chez l'artiste une conscience permanente. Son travail doit être à la fois pratique et théorique. Il ne doit pas se limiter à l'œuvre. L'information, la connaissance sont primordiales. Et la véritable connaissance de l'art est, pour moi, celle qui aboutit à la création d'œuvres-positions.

Cette expérience m'a permis d'avoir une vision plus objective de mon propre travail. Le lyrisme et la spontanéité de mes travaux précédents ont été, à partir de ce moment, soumis à un contrôle rigoureux. Je suis parvenu à mieux discipliner les formes, à les déterminer d'une manière plus concrète.

Par la même occasion, la couleur commençait à revenir. Ceci correspondait à une conscience plus complète des réalités humaines. Je commençais à voir qu'il n'y avait pas uniquement une condition tragique et oppressive mais aussi toute une vitalité qui permettait à l'homme de se défendre et de rechercher des voies de libération.

Cette expérience aboutissait finalement à la prise de conscience d'une responsabilité et de la nécessité d'une action dans mon propre contexte social. Mes recherches seront dorénavant situées.

C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à me rendre compte de l'importance de l'art traditionnel.

---

* Voir lexique.

Il y a eu une rupture entre nous et nos traditions, un moment d'inertie correspondant à une phase politico-historique connue. Le système colonial a voulu dans ses écoles nous éloigner de notre patrimoine et de nos traditions culturelles et artistiques (qui se trouvaient ainsi dépréciées), en essayant de les remplacer par ses propres valeurs. Dans le domaine des arts plastiques, il a introduit la peinture de chevalet comme le moyen idéal et unique de l'expression plastique. La sculpture figurative et académique a été importée aussi dans le même esprit.

Par là, il a essayé de nous convaincre du fait que l'art ne s'exprimait qu'à travers ces formes propres à des traditions occidentales.

Nous étions loin à l'époque de voir dans un bardage d'architecture marocaine, dans des muraux de zelliges ou de plâtres ciselés, bois sculptés, dans les tapis de Zemmour ou de Glaoua, dans la céramique, bref, dans toutes les expressions traditionnelles nationales des œuvres plastiques autonomes, un art visuel qui nous soit propre ou qui puisse valoir en tant qu'ensemble de valeurs plastiques universelles. Nous pensions plutôt qu'elles constituaient des travaux décoratifs dans le sens péjoratif du terme.

Nous avions l'impression que l'art commençait chez nous avec l'apparition du *tableau* (selon le principe d'Alberti, c'est-à-dire le tableau conçu comme une fenêtre ouverte).

Cette situation aura les conséquences les plus graves et dangereuses sur le développement des arts plastiques plus tard.

Les responsables chargés à l'époque d'enseigner et d'introduire un art importé étaient des peintres européens médiocres qui exécutaient une peinture documentaire et exotique (Bertuchi à Tétouan, Majorelle à Marrakech, Apperly à Tanger, etc...). Ce sont ces peintres qui prirent l'initiative des premières expositions de salon au Maroc.

Le premier contact du public marocain avec ce que l'on appelle *la peinture* s'est effectué dans ce cadre. Le public a découvert cette forme de l'art à travers un très mauvais exemple. Cette peinture s'est perpétuée jusqu'après l'indépendance, et elle est même continuée aujourd'hui par les disciples et héritiers de ces premiers peintres.

Ce conditionnement esthétique d'un public vierge a été un handicap majeur pour toute communication entre lui et les jeunes peintres d'avant-garde au Maroc. La curiosité esthétique de notre public a été très tôt déviée vers une fausse sensibilité. Puisque nos traditions se manifestaient dans des formes plastiques propres, la découverte du tableau a été assimilée par notre public à la seule forme picturale moderne. C'est pour cela que nous rencontrons actuellement des difficultés lorsque nous voulons imposer notre propre peinture moderne qui se trouve en totale rupture morale et formule avec la peinture coloniale et touristique. Le public qui allait voir auparavant cette peinture (et qui va toujours la voir) trouvait des images, des anecdotes, toute une littérature folklorique qu'il assimilait à une narration des choses et des paysages. La peinture était conçue comme des bandes dessinées. Ce conditionnement a fait que le public s'est habitué à une certaine manière de *lecture* du tableau. Le public ne *voit* plus, il déchiffre les objets et les événements.

Actuellement, en tant que peintres, nous sommes dans une situation de liaison et de redécouverte.

Nous savons que notre tradition artistique se manifeste dans un contexte purement plastique. Elle repose sur une abstraction de l'activité métaphysique (symbolisme de la nature par des motifs floraux) et mentale (formes géométriques évoquant un espace non limité). Il n'y a aucune place dans cet art à la littérature anecdotique. Il n'y avait aucune confusion chez nous entre la pensée plastique et la pensée littéraire. On n'y trouve aucune image figurative dans le sens naturaliste du mot.

Notre tradition n'a jamais été contaminée par cette confusion (qui a commencé d'apparaître en Europe dès la Renaissance) entre des domaines absolument distincts de la pensée et de la création humaines: pensée plastique, pensée verbale, pensée scientifique. Or, la peinture coloniale introduisit pour la première fois chez nous cette confusion.

La sensibilité de l'homme oriental lui a toujours permis de respecter la fonction profonde de l'expression plastique. Elle consistait en une conception de la réalité extérieure et du monde physique en tant que facteurs d'une vie métaphysique. Le paysage, la vie humaine, les objets, les attitudes n'étaient pas des éléments isolés, séparés. Ils étaient en rapport avec un ordre cosmique.

Cette sensibilité n'était pas tentée de représenter des choses figées, elles les métamorphosait en signes et formes visuels. Elle établissait ainsi une symbolique du monde.

Ce n'est pas arbitrairement que nous renouons avec ces traditions et cette sensibilité. Nous ne refusons pas la figuration réaliste uniquement par un attachement chauvin à une tradition plastique abstraite, mais parce que nous considérons d'abord que le domaine de l'expression plastique est distinct de la pensée littéraire. Ceci est une option de notre part dans le domaine de la philosophie et de la signification de l'art.

D'autre part, la redécouverte de nos traditions artistiques peut nous doter de moyens techniques appropriés à nos besoins et à nos réalités.

Le fonctionnalisme * de l'art au Maroc, son intégration radicale à l'architecture et à la vie collective sont autant d'exemples qui nous serviront pour l'élaboration d'un futur art national. *Le statut de l'art traditionnel au Maroc est futuriste.* Son adaptation nous permet d'emblée de nous situer dans les mouvements les plus révolutionnaires de remise en question artistique dans le monde.

***La peinture de chevalet et de salon ne nous concerne plus.* Mais la bataille reste à mener pour faire prendre conscience à notre public du fait que cette peinture est une activité importée artificiellement et reposant sur des bases et une conception erronées de l'art.**

3

D'une manière générale, une grande partie de la pensée de l'homme ne peut être exprimée que dans un langage purement plastique. Par conséquent, dans l'élaboration d'une culture nationale, l'œuvre plastique apporte une contribution évidente. Notre culture nationale prendra forme suivant les données de notre histoire, de notre psychologie profonde, des vertus de notre race même, de notre propre vision du monde.

---

* Voir lexique.

On ne peut donc pas élaborer de schémas préétablis pour une culture nationale à réaliser dans l'avenir. Ce que l'on peut faire, c'est d'abord prendre position vis-à-vis des données que nous venons de citer.

Le concept de culture nationale peut être interprété comme un slogan fanatique alors qu'il signifie pour nous une démarche de reprise de notre propre personnalité. Une fois parvenus à ce stade de conscience, de responsabilité, nous pourrions élaborer des principes dans le domaine de la culture en général et celui des arts plastiques, bien sûr. C'est cette reprise de soi qui peut nous amener plus tard à aborder un dialogue avec les autres cultures... On ne peut pas dialoguer avec les autres si on ne se connaît pas soi-même. Mais la phase la plus importante, à mon avis, c'est la mise en pratique des principes édictés plus haut selon lesquels on pourra élaborer une forme d'art qui sera proposée à la société et débattue au sein de cette société. Lorsque certaines formes artistiques réalisées dans ces conditions seront consommées, fonctionnalisées, elles deviendront une nécessité réelle car elles commenceront à entrer dans les habitudes de la vie quotidienne des gens. On ne pourra parler d'un style ou d'un art marocains que lorsqu'ils deviendront des réalités sur le plan social.

Il y a divers domaines dans lesquels nous pouvons constater la contribution des arts plastiques à la culture d'un pays.

le domaine de l'art graphique : C'est un domaine qui peut jouer un grand rôle dans l'éducation visuelle, puisqu'il est très accessible. Il est appelé à devenir très important puisque nous allons vers l'industrialisation. L'affiche, par exemple, est un tableau à la portée de tout le monde. Elle s'adresse à une psychologie de masse. En même temps qu'on communique le message (publicité pour un produit, etc...), on peut commencer à habituer le spectateur à une certaine façon de recevoir ce message. Cela forme chez lui un goût visuel et lui donne une capacité de choix sur le plan esthétique.

dans le domaine industriel, nous serons amenés à fournir des prototypes pour de futurs produits nationaux. L'artiste marocain pourra concevoir pour les objets utilitaires et industriels des formes, des dimensions qui correspondent à un fonctionnalisme et à la psychologie locaux.

L'artiste est appelé à donner forme à toute une civilisation future. Un mouvement culturel peut ainsi déterminer toutes les formes de vie d'une société (habitat, habillement, ameublement).

dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme, l'intégration de l'art pourra contribuer à l'éducation visuelle de la société d'une manière efficace puisqu'elle permet un contact quotidien permanent.

Pour l'instant, il s'agit d'élaborer des principes pour ces réalisations futures. Mais entre la création pure (le tableau) et la consommation à grande échelle (le verre, le fauteuil ou le plat), il y a une distance qui échoit à un processus historique. Si nous arrivons un jour à appliquer ces principes d'une manière systématique, nous serons appelés à remettre

en question cette nouvelle situation pour trouver de nouvelles ouvertures et échapper à tout conventionnalisme. Et ce sont nos réalités futures qui nous dicteront de nouveaux choix et une nouvelle action.

Notre société a été corrompue sur le plan du goût. A cause de cela, nous sommes obligés de partir de zéro. Sans cette corruption, nous aurions pu partir d'un acquit (la tradition). Ce travail de dépersonnalisation et de corruption entrepris par le colonialisme continue aujourd'hui parce qu'on refuse aux masses le droit à l'instruction et à la culture. Aucun travail de révision n'a été entamé par les institutions responsables.

On voit donc qu'il faut commencer à mener une bataille sur le plan de l'éducation visuelle, éliminer les préjugés qui conditionnent la sensibilité et le goût. Pour cela, deux voies d'action : il faudrait tracer un programme national d'éducation. Sur le plan individuel, l'artiste doit intervenir dans tous les domaines où s'effectue cette éducation. Il doit entreprendre un travail de déblayage qui préparera le public à une nouvelle réceptivité et à un goût qui correspondent à sa propre personnalité.

4

Il faudrait d'abord établir des structures pour amorcer ce développement, la première mesure étant de donner dans le Plan National d'Education leur place aux arts plastiques. Une remise en question de l'enseignement artistique chez nous est indispensable. Il faudrait aussi mettre en œuvre tous les moyens pour assurer l'inventaire, la protection et la mise en valeur de notre patrimoine artistique (condition essentielle pour une action authentique d'éducation plastique).

Le domaine de l'artisanat est à mon avis primordial. La Direction de l'Artisanat devrait se rendre compte de l'urgence de la création d'un département de dessin et de direction artistique qui serait dirigé par des artistes nationaux conscients des problèmes socio-économiques et esthétiques de l'artisanat marocain. Ces artistes pourront procéder alors à l'inventaire de l'art populaire et à une étude critique des produits artisanaux de l'indépendance à nos jours. Ils pourront rechercher les moyens d'élever le niveau de cet artisanat, évitant une politique qui ne cherche, dans ce domaine, qu'à satisfaire des besoins commerciaux et touristiques. En collaboration avec les artisans, ils seront à même d'enrayer les graves erreurs commises et d'abolir les préjugés en élaborant des prototypes nouveaux qui ne soient pas copiés sur des modèles industriels étrangers. Tout en conservant les qualités traditionnelles les plus positives, ils pourront ainsi amener une rénovation et une réadaptation fonctionnelle et esthétique de l'objet artisanal.

Il devrait donc y avoir dans chaque coopérative et corps de métier des responsables qui dirigent le travail d'élaboration, de recherche et d'analyse sur le plan esthétique.

Pour tout cela, la formation des cadres appelés à prendre en charge la direction des musées, des coopératives artisanales, de l'enseignement artistique s'avère urgente.

Des départements de dessin pourraient être créés aussi dans les *services audio-visuels* (Télévision et Cinéma) pour l'étude et la réalisation graphique-visuelle. Ce qui constituera un moyen de vulgarisation de la culture artistique au sein de la société.

Quant au domaine industriel, jusqu'ici les dessins et prototypes nous viennent des bureaux étrangers. Il est temps que les dirigeants des sociétés industrielles marocaines se rendent compte de la nécessité de la collaboration des artistes marocains dans la conception et l'élaboration des modèles et prototypes des produits industriels locaux.

Le domaine de l'art graphique peut apporter sa contribution. Or, actuellement, la presque totalité de la production graphique nous vient de l'étranger. La nationalisation des arts graphiques et du marché publicitaire est une nécessité. Les artistes marocains pourront alors faire face à un domaine des plus importants sur le plan du conditionnement psychologique et visuel, par conséquent esthétique.

Enfin, le Service des Beaux-Arts devrait réviser sa politique d'action en mettant au point un programme qui ne se limite pas uniquement à des manifestations accidentelles, mais qui tienne compte des exigences actuelles de la situation artistique : expositions nationales et internationales, occasions de confrontation avec notre public comme avec les représentants des mouvements plastiques actuels dans le monde.

ahmed cherkaoui

né le 2 octobre 1934 à Boujad.

1959 Diplômé de l'Ecole des Métiers d'Art, Paris.

1960 Fréquente l'atelier d'Aujame à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris.

1961 Boursier dans le cadre des échanges culturels maroco-polonais.

Etudie un an à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie.

En juin, avant son départ de Varsovie, exposition à la galerie Krzwe-Kolo.

Août, participation au Salon d'Automne de Casablanca.

Novembre, exposition au Goethe-Institut de Casablanca.

Octobre, 2e biennale des Jeunes à Paris.

1962 Février-mars, exposition à la galerie Ursula Girardon ; préface de Jean-Clarence Lambert.

Avril, exposition « Peintres de l'Ecole de Paris et peintres marocains », organisée par Gaston Diehl à Rabat.

Mai, invité au Salon de Mai, Paris.

Octobre-Novembre, quelques-unes de ses œuvres sont présentées à la Galerie la Hune à Paris.

« Ecole de Paris 1962 », Galerie Charpentier.

Xe Salon Interministériel, Médaille de bronze, Paris.

1963 Mars, sélectionné au Musée d'Art Moderne de Paris (20 peintres étrangers).

Mai, invité au Salon de Mai.

Juin, exposition à la Galerie Charpentier « 2.000 ans d'Art au Maroc ».

Exposition « Formes et couleurs », Casablanca.

Août, exposition à la Galerie « Rue de Seine » à Casablanca.

Octobre, 3e biennale des Jeunes à Paris.

Novembre, exposition « Autour du Jeu » Galerie Ursula Girardon, Paris.

Décembre, exposition « Rencontre Internationale », Rabat.

1964 Janvier, exposition avec Masson, Michaux, etc... à la Galerie du Fleuve « Petits Formats ».

Avril, exposition « Action et Réflexion » avec Bissière, Hartung, etc... Galerie A. Paris.

Juin, Tokyo, exposition « Du labyrinthe à la chambre d'amour » organisée par Jean-Clarence Lambert.

Exposition Inter, Alger.

Octobre, Galerie Jeanne Castel, Paris.

Décembre, exposition « L'Art au Village », Lyon.

1965 Mai, invité au Salon de Mai, Paris.

Juin, exposition, Suède, Karlstad.

Juin, l'Art actuel au Maroc, Palacio de Cristal del Retiro, Madrid.

Septembre, exposition personnelle à Casablanca (1).

Mort à Casablanca le 17 août 1967.

---

(1) Nous n'avons pas pu nous procurer le calendrier des activités et expositions d'Ahmed Cherkaoui concernant les années 1966 et 1967. Nous avons reproduit ici les éléments biographiques et la chronologie contenus dans le catalogue de l'exposition que le peintre a organisée en septembre 1965, à Casablanca.

note sur l'œuvre d'Ahmed Cherkaoui

La mort prématurée d'Ahmed Cherkaoui impose pour le moment des limites à une analyse de son activité. Car, pour pouvoir la situer objectivement et dans ses justes proportions dans le contexte de ces dix dernières années de la peinture marocaine, il faudra toute une série de recherches, tant sur le plan de ses idées que du point de vue de son travail.

Il est cependant possible, au-delà des considérations personnelles et des analyses historiques qui seront sans doute abordées dans le futur, de présenter brièvement son œuvre. Cela nous semble nécessaire, à la fois pour offrir au lecteur un élément de référence, pour mieux compléter sa documentation plastique, et aussi parce que l'existence de la peinture d'Ahmed Cherkaoui représente un fait historique dont nous sommes conscients.

En 1961, il a exécuté en Pologne une série de tableaux (peinture sur jute et collage) d'où se dégageait une recherche lyrique et poétique, intelligemment contrôlée et par moments austère et pudique (la même pudeur qu'il avait admirée chez P. Klee et M. Ernst) ; par là, il rejoignait certaines des préoccupations plastiques de ce que l'on appelait à ce moment l'*Ecole de Paris*. Cette rencontre eut lieu sur le plan de la sensibilité chromatique et de l'expression de la matière.

Cherkaoui fut alors attiré dans une expérience esthétique assez dangereuse : l'influence du charme facile de la peinture informelle des années 50 et l'ambiguïté des théories « matériques » parisiennes (jamais aussi radicales et courageuses que celles développées en Espagne ou en Amérique), qui me semblent avoir mal canalisé ses recherches. Ainsi, ce qu'il y avait dans sa peinture de physique, de « charmant » et de décoratif fut accentué au détriment de toute une force intellectuelle et une curiosité plastique qu'il renferma en lui-même pour quelques temps.

D'où la série des collages de gaze et des petites gouaches, intimes et précieuses, trop faciles à comprendre et trop faibles pour la poursuite d'une investigation exigeante.

Ce travail avait du succès. Ce travail continua.

Cependant, Cherkaoui prit graduellement conscience de l'impasse vers laquelle se dirigeait son travail. Et il reconsidéra tout ce qu'il avait renfermé en lui-même : la curiosité pour le signe et le symbole, la vitalité des formes, l'espace amplifié, les couleurs solides. Tout cela fut accentué par une nostalgie croissante du Maroc, de son art, de ses traditions plastiques et de leurs implications psychologiques.

Cette mise en question fut instinctive et intellectuelle à la fois. Une activité binaire, parallèle, presque « schizophrénique » caractérise cette crise. Il était en effet encore engagé dans son activité de peintre de petites « toiles charmantes » quand il s'extériorisa dans toute une série de toiles de grandes dimensions (1).

Dans ces toiles (certainement les plus importantes et intéressantes de son œuvre), il simplifia graduellement le fond pour accentuer l'importance du signe-personnage.

Ces signes — larges, forts, solides — concentrent finalement l'attention et attirent toute la vibration chromatique (dispersée et efféminée dans les gouaches) qui devient sûre et frappante dans ces tableaux. Le fond, qui au début était sombre (bleu, vert), s'éclaircit, devient blanc, jaune, lumineux et transparent. Ce n'est plus un amalgame informe mais un espace, ou une série d'espaces superposés, terriblement vrais.

t. maraini

(1) Œuvres non exposées encore au Maroc.

mohammed hamidi

Né en 1938 à Casablanca

1956-58	Beaux-Arts, Casablanca
1958-59	Année de préparation. Galerie « Grande Chaumière »
1959-60	Ecole des Beaux-Arts, Paris
1960-62	Ecole des Métiers d'Art, Paris
1962-66	Beaux-Arts de Paris
1964	Obtient le certificat d'enseignement d'art monumental, E.N.S. Beaux-Arts, Paris 2° médaille en peinture de l'Ecole des Beaux-Arts, Paris
1965	1° médaille en peinture de l'Ecole des Beaux-Arts, Paris 1° mention en fresque E.N.S. Beaux-Arts, Paris

EXPOSITIONS

1958	Exposition à Casablanca
1959	Exposition à l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca Exposition au Centre de la Mission Culturelle de Rabat
1960	Exposition personnelle à Casablanca
1962	Exposition des jeunes peintres allemands à Berlin
1963	Exécution d'une fresque à Toulouse
1964	Participation au « Prix du Dôme » à Paris Participation à l'exécution d'une fresque à l'Ecole Polytechnique de Paris Exposition personnelle à la Galerie Klein, Cologne Exécution d'une fresque à Bad-Godesberg (Allemagne) Exposition au Centre Culturel de San Francisco (U.S.A.)
1965	Exécution d'une fresque à Bonn Exposition personnele à la Galerie H.A.N.S., Düsseldorf
1966	Exposition personnelle à la Galerie Max à Berlin Exposition des jeunes peintres français et étrangers à la Galerie des Beaux-Arts, Paris
1967	Exposition personnelle à la Galerie Club « A », Munich Exposition : Rencontre des jeunes peintres maghrébins à la Maison du Maroc, Paris Exposition pour les victimes palestiniennes - Foyer franco-libanais, Paris

Réside à Casablanca

1

Le premier choc qui m'a ouvert à des recherches personnelles fut une exposition de Van Gogh que j'ai vue à Paris en 1959.

A ce moment-là, ma culture artistique était sommaire.

Cette exposition m'avait montré tout ce qu'il me restait encore à faire pour acquérir une forme d'expression personnelle.

Ce qui m'avait frappé dans la peinture de Van Gogh, c'était d'abord la sobriété, l'assurance et la maîtrise avec lesquelles les sujets étaient traités, la minutie de recherche dans la couleur. Une sorte de transcendance dans la simplicité.

Après une année d'errance et de fréquentation de musées (j'arrivais du Maroc, j'étais assoiffé de connaissances), je me suis inscrit à l'Ecole des Métiers d'Art. Mais au bout de deux ans, j'ai dû quitter, car je ne pouvais pas m'accommoder d'une discipline rigoureuse. En outre, l'Ecole des Métiers d'Art permettait beaucoup plus l'acquisition d'un métier et d'une spécialisation technique que des possibilités pour une vocation artistique.

Je suis entré à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris en 1962. J'eus alors enfin la possibilité de travailler en toute liberté.

La fréquentation de galeries, les voyages et les contacts que j'ai entrepris à ce moment-là m'ont ouvert d'autres champs d'investigation. J'ai découvert la peinture de Matisse, P. Klee, R. Bissière.

J'appréciais d'abord ces peintres pour leur discrétion. A une époque où il y avait une course pour la gloire, ces peintres mettaient par-dessus tout la recherche. Je suis personnellement très sensible aux qualités humaines chez l'artiste. Sur le plan purement plastique, ce qui m'attirait chez eux, c'était la simplicité par laquelle ils traitaient les grands espaces, un travail à plat, dénué de perspective (surtout chez Klee et Bissière), la douceur profonde des couleurs et, d'une manière générale, l'absence de provocation dans leur travail. Il y a chez eux un refus du scandale et une volonté de communication très simple, ce qui la rend plus intense. Ces peintres menaient des recherches strictement picturales et avaient conscience d'un travail médité et programmé.

Ces recherches et cette discipline correspondaient à mon propre tempérament et à ma méthode de travail. La peinture pour moi n'est pas une provocation, mais une activité interne dont la portée est toujours à long terme.

J'ai commencé alors à mener un travail personnel dans lequel je ne voulais rien devoir à personne. Car si j'avais été attiré par ces œuvres, c'est parce qu'elles rejoignaient une expression que je développais moi-même (sans qu'elle soit tout-à-fait consciente). Expression d'une certaine plastique de la nature et de la terre marocaines. C'est pourquoi les recherches de P. Klee, qui m'ont le plus arrêté, furent surtout celles qu'il a réalisées après son fameux contact avec le Maghreb et le Moyen Orient.

Je suis paysan de nature. Et j'essaie d'exprimer ce que je porte en moi, une mystique de la terre et de la lumière.

Lorsqu'on observe attentivement la campagne marocaine, on constate que toute ligne est détruite par les rayons solaires. On ne distingue pas les contours. Seule la couleur compte. La nature humaine et physique s'organise en taches colorées. Une forme donnée devient une masse qui émerge de la terre, surtout dans les moments de chaleur où les vibrations lumineuses ajoutent encore plus de mouvement à cette vision. Il n'y a pas de masses immobiles.

Dans mon travail, il n'y a pas non plus de taches unies. Les couleurs ne sont pas tranchées. J'essaye toujours de recréer un mouvement vibratoire une sonorité de l'espace. Les formes et les masses sont en mouvement constant.

Ainsi même si la composition part d'une réalité physique, aucune image visuelle immédiatement perceptible n'y est représentée. Je procède de la perception à l'imagination pour arriver à briser l'image reçue et la *recombiner* dans une composition non-représentative. J'arrive à donner une structure conceptuelle à des formes naturelles en les soumettant à un jugement intellectuel.

Mais la réalité est aussi une nature organique dont il faut recréer la vie sur la toile. C'est pour cela que mon contact avec la toile est aussi physique. Tentative de pénétration dans un espace vierge. C'est un contact sensuel. Il s'agit de pénétrer pour insufler et recréer la vie. Il faut alors toute une concentration pour éviter l'impuissance. Je travaille avec beaucoup d'acharnement la toile jusqu'à l'épuisement.

Les couleurs comme les formes possèdent des effets physiques (comme c'est le cas pour les sons). Mais les réactions qu'elles peuvent provoquer ne s'arrêtent pas à l'animalité. Elles sont aussi esthétiques et spirituelles.

2

L'art arabo-musulman, d'une part, constitue pour moi la nostalgie du désert, la rêverie, la poésie des choses. Il fut le fruit d'une vie nomade, même dans ses implantations. Civilisation de l'attente.

Je suis évidemment concerné par cet art qui a pratiqué l'exclusion de la figuration : filaments combinés de l'arabesque sans début ni fin, géométrie régulière (carrés, losanges, polygones) qui furent introduits au contact de civilisations agraires et qui ne résistèrent pas au souffle qui emporte toutes les formes en une répétition illimitée et obsédante.

D'autre part, la découverte de l'art rural marocain m'a beaucoup impressionné. Il y a dans cet art une grande puissance d'expression, une rigueur qui s'effectuent par des moyens très simples.

Le foyer se trouve dans l'espace pictural lui-même et tous les éléments visuels contribuent à l'organisation de cet espace.

Mais je dois dire que ce contact est encore à ses débuts. J'ai été absent du Maroc pendant 9 ans et il me faudra une période de réadaptation qui me permettra de me retremper dans nos réalités. Je pourrai alors approfondir cette connaissance et voir plus objectivement dans quelle mesure cette tradition me concerne en tant que peintre. Car il ne s'agit pas de retomber dans des erreurs que nous condamnons. La revalorisation de notre patrimoine artistique ne doit pas nous conduire à faire une autre forme d'art naïf.

Il s'agit d'utiliser cette tradition, mais la dépasser car nous sommes à une époque qui a d'autres exigences sur le plan de l'art.

3

Il faudrait que cette peinture renoue avec nos traditions, se nourrisse d'abord des valeurs proprement nationales dans tous les domaines. L'action du peintre ne doit pas se limiter à la création.

Au lieu de s'en tenir uniquement à « l'univers créateur », la peinture pour moi se doit de dénoncer les conditions qui empêchent la communication entre les hommes. Il faudrait pour cela que la peinture ne se limite pas à un cercle de privilégiés mais fasse partie intégrante de la vie collective.

La peinture joue un rôle à la fois culturel et social. Elle peut intervenir dans de multiples secteurs de la vie économique et sociale.

Pour participer à l'édification d'une culture nationale, la peinture au Maroc doit être une recherche totalement neuve. Il nous faut donner à la création plastique des assises révolutionnaires. Il s'agit en effet de lutter contre un préjugé qui pèse sur l'ensemble du Tiers-Monde et qui consiste à ne voir dans son art qu'une expression de l'homme primitif.

4

Nous manquons au Maroc de moyens mis à la disposition des artistes afin de faire connaître leurs œuvres et vulgariser leurs moyens d'activité : salles d'expositions, compréhension de la part des responsables et des milieux intellectuels qui ont encore une conception très étroite de l'art et de l'artiste.

Or, nous avons énormément de possibilités. Ce qu'il faut, c'est les exploiter au maximum. J'estime que nous en sommes à un point de départ et qu'il importe d'en prendre conscience.

Il s'agit d'engager un dialogue avec toutes les couches de la population. Plusieurs facteurs peuvent favoriser ce dialogue.

D'abord, *une collaboration entre architectes et peintres.* Notre pays est le pays idéal pour l'art monumental (un exemple frappant de cette collaboration architectes-peintres nous est donné par le Mexique). Cette expérience commence à être appliquée en Europe. J'ai eu l'occasion de participer à ce travail (exécution de fresques à l'étranger).

Les moyens audio-visuels peuvent jouer un rôle prépondérant dans ce domaine. Il faut, et cela me semble capital, que le public se rende compte qu'à côté des modes d'expression culturels comme le théâtre, la poésie, la musique, il existe une forme d'expression aussi valable qui est la peinture. Emissions-débats, interviews, projections, pourraient vulgariser les problèmes de l'art (traditionnel et actuel), diffuser petit à petit une éducation visuelle du grand public et faire prendre conscience du rôle que peut jouer la peinture sur le plan économico-social et culturel.

Mais cette éducation peut se faire partout. Dans les *musées* à caractère national ou des musées régionaux où seront exposés les objets artistiques locaux. Dans la *rue* enfin. Et pour cela, je choisirai un tout petit exemple, celui de la *vitrine*.

La vitrine peut jouer un rôle d'éducation visuelle autant qu'un musée C'est un moyen de communication immédiat, à la portée de tous, qui permet de lutter quotidiennement contre la déformation psychique et visuelle de notre public. Les vitrines peuvent être agencées, par exemple, en fonction de manifestations culturelles purement populaires (Achoura, jouets d'enfants ; l'Aïd el Kébir, costumes ; etc...). Tout en aidant à créer une atmosphère de manifestations collectives authentiques, elles serviront en même temps de réservoirs vivants d'éducation visuelle.

Les moyens d'action sont donc nombreux. Ce travail sera d'ailleurs pour l'artiste lui-même la meilleure occasion d'épanouissement, car il sentira que, par son instrument propre d'expression, il participe en fait à la transformation de la culture et de l'existence fondamentale de tout un peuple.

jilali gharbaoui

Né en 1930 à Jorf el-Melh (Gharb)

Etudes secondaires et techniques au Maroc

Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris

Etudes à Rome

Participation à la Biennale de Paris

Participation au salon « Comparaison »

Figure dans une sélection du groupe des Informels envoyée au Japon, au Mexique et en Allemagne

Maquettes des décorations murales du Monastère de Toumliline, Maroc

Participe avec « la jeune peinture marocaine » à des expositions en Egypte et aux Etats-Unis

Exposition de ses dernières œuvres dans les principales villes du Maroc

Représenté dans quelques collections importantes au Maroc, à Londres, à Paris et aux Etats-Unis

Projet d'exposition, avec l'aide de Pierre Restany, à Amsterdam et Rotterdam

Diverses expositions de groupe actuellement à New York, organisées par le jeune critique Maucotel

Réside au Chellah, Rabat

1

Je suis passé par diverses tendances picturales : impressionnisme français, la peinture hollandaise ancienne et l'expressionnisme en Allemagne. J'ai commencé à faire de la peinture abstraite dès 1952. Revenu au Maroc, j'ai senti qu'il fallait sortir de nos traditions géométriques pour faire une peinture vivante : donner un mouvement à la toile, un sens rythmique et le plus important, en ce qui me concerne, trouver la lumière.

Cette lumière que l'on trouve chez les peintres hollandais froide, abstraite comme chez Vermeer de Delft, j'ai essayé de la rendre chaude et visible.

La quête de la lumière est pour moi capitale. La lumière ne trompe jamais. Elle nous *lave* les yeux. Une peinture lumineuse nous éclaire.

La peinture sans lumière ou la peinture intellectuelle arrive toujours à fausser notre vision et notre rapport avec le monde.

D'une manière générale, je ne peux pas faire de bilan, même provisoire. Quinze ans de travail ne suffisent pas. J'ai encore l'impression de débuter.

2

C'est très délicat. Ce n'est pas à moi de toute façon d'analyser ce rapport.

Autre chose. Notre tradition plastique est avant tout fonctionnelle. Notre art s'est manifesté le plus dans l'architecture.

Mais de création plastique au début (l'Alhambra est un chef-d'œuvre plastique) l'art au Maghreb s'est répété pendant des siècles. Il est tombé dans le plagiat.

La tradition m'a certainement été d'un apport visuel. On ne peut pas échapper à son environnement. Mais on ne peut pas toujours décrire ce que l'on porte en soi.

Mon travail personnel a toujours été un effort de dépassement. Mon expérience peut servir à la fois l'artisan et l'artiste moderne.

3 et 4

Lors de la Biennale de Paris en 1959, à laquelle participaient 42 pays, la jeune peinture marocaine a été une révélation pour les peintres de l'Europe. Et j'ai bien vu que notre peinture est encore beaucoup plus près de la terre que celle des autres pays.

L'effort n'a pas été poursuivi pour faire connaître cette peinture.

La Direction des Beaux-Arts au Maroc est entre des mains débiles. Et nous sommes souvent réduits pour nous faire connaître à l'étranger à passer par des missions étrangères.

D'autre part, pendant mon séjour en Hollande (1965-66) j'ai bien constaté que les peintres sont bien protégés comme cela se passe dans plusieurs pays.

A l'étranger, je peux produire et avancer beaucoup plus qu'ici. Il y a tout un contexte qui permet cela : un public déjà préparé, des musées, des critiques, des groupes et des mouvements en face desquels on peut se situer.

Au Maroc, la bataille reste à mener pour imposer notre peinture, créer un mouvement d'intérêt autour d'elle. Mais cette bataille ne peut qu'être lente car le contexte général n'est pas dynamique. La peinture marocaine s'était énormément développée il y a 10 ans. Mais depuis quelques années elle est freinée dans son élan par divers obstacles.

L'enseignement au Maroc est incomplet. Rien ne prépare le marocain à recevoir ce que nous faisons dans le domaine plastique.

On n'habitue pas dans les écoles la jeunesse à voir.

En outre, la peinture que les missions étrangères exposent au Maroc est une peinture déjà classée et faisant partie du passé, un passé fragmentaire d'ailleurs.

Ceci n'amène pas le public marocain qui va voir cette peinture à connaître la peinture moderne et les recherches actuelles dans le monde.

Par conséquent il ne peut pas non plus communiquer avec notre peinture qui s'inscrit dans les mouvements plastiques d'aujourd'hui.

Nous sommes handicapés aussi par la présence au Maroc d'une peinture exotique faite souvent par des étrangers (parfois par des marocains) : peinture qui est née au Maroc sous le protectorat pour alimenter le goût des officiers et autres.

Cette peinture qui est d'ailleurs refusée même en France tient ici la scène et gêne le développement de la peinture marocaine.

L'art ne peut évoluer dans un pays que lorsque les structures sociales et économiques peuvent le permettre. Dans l'état actuel des choses nous nous trouvons devant une impasse.

Nous vivons plus ou moins en exil, et c'est cela que nous réserve notre pays.

Né à Asilah le 22 novembre 1936

1955-62	Académie des Beaux-Arts de Séville. Madrid. Rome. Paris
1962-64	Rockefeller Foundation Fellowship, New York
1962	Professeur Assistant en Peinture, au « Minneapolis School of Art », Minneapolis, Minnesota, USA
1964-68	Professeur de Peinture, Sculpture et Photographie à l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca
1959-60-62-63	Expositions personnelles, Galerie de T. Alliata, Rome
1963	Exposition personnelle à la Little Gallery, the Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, USA
1965	Expositions personnelles à Rabat et Casablanca
1960	Contemporary Italian Art, au « Illinois Institute of Technology and Design », Chicago, USA
1962	5 Kunstler aus Rom, Galerie S. Bollag, Zurich, Suisse
1963	Hard Edge and Geometric Painting and Sculpture, au Musée d'Art Moderne de New York
	The Formalists, Washington Galery of Modern Art, Washington D.C.
	Three Painters, Gallery of B. Schaeffer, New York
	8 artists from Rome, au Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, USA
	« IV° Biennale Internazionale d'Art », République de San Marin
1964	World Show, à la Washington Square Gallery, New York
1965	Mostra « Immagini di Spazio », Galleria Feltrinelli, Rome
	Exposition Petit Format, Bridge Gallery, New York
1966	Exposition Groupe Chebaa-Belkahia-Melehi, Rabat
	Festival des Arts Nègres, Dakar
1967	Exposition Internationale de Montréal
	Exposition personnelle à Casablanca

Réside à Casablanca

1

J'avais pris trop tôt l'habitude de faire un travail personnel où l'imaginaire jouait un grand rôle, pour accepter l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts ou, plus tard, celui de l'Académie. En peinture, il m'était impossible de suivre les cours d'un professeur. C'est pour cela qu'une fois en Espagne, j'ai commencé à étudier la sculpture, car on y traite avec des dimensions terrestres, des formes géophysiques. On y conserve beaucoup plus sa liberté de création. Dès ce moment, j'ai été très préoccupé par l'approfondissement des recherches dans l'espace matériel. Une recherche de formes devait être exécutée à travers une action physique : il s'agit de construire un volume dans le vide. Or, en Espagne, tous les sculpteurs que je côtoyais à l'Académie, faisaient à ce moment-là des Christs, des crucifix. J'ai fui cette situation, non par préjugé religieux, mais parce que je ne partageais pas cette étroitesse d'engagement et ce statisme.

L'expérience académique de Madrid se termina un jour après une visite à l'exposition du peintre espagnol Manolo Millares (du groupe El Paso). Millares exposait des tableaux en toile de jute avec des clous et des coulées de peinture noire et blanche. Ce même jour à l'Académie, dans l'atelier de dessin où j'étais inscrit, quarante élèves dessinaient un nu. Je me trouvais alors entre le nu académique et la toile de jute de Millares. Je choisis la réalité expressive de la toile tourmentée et refusai le nu.

En 1957, je quittai Madrid pour étudier et vivre à Rome.

Mon arrivée en Italie a coïncidé avec des événements importants. On sait qu'après la dernière guerre, c'est en Italie que s'est le plus manifesté un renouvellement du goût sur le plan esthétique. Ce pays se trouvait dans une période de fermentation qui favorisa le développement de mouvements artistiques nouveaux.

Devant cette situation, j'ai pensé que pour arriver à une expression propre, il me fallait d'abord digérer. J'ai fait toutes sortes d'expériences : Action Painting, *, peinture organique, * peinture spatiale, * dripping, * collage *. J'essayais toutes les possibilités de graphisme et d'incision sur la surface, toutes les techniques. Période de recherche donc.

Mais je sentais que cette peinture que j'expérimentais ne correspondait qu'à un académisme du temps actuel. Ces techniques ne représentaient pas pour moi la même chose que pour un occidental. Elles étaient, dans le contexte européen, une tentative de libération en vue de déboucher sur des formes et des contenus neufs. Je n'avais personnellement aucun complexe de passé artistique et ces expériences n'étaient pour moi que des éventualités d'options. Je sentais bien que ce n'était pas ma propre culture que je filtrais, que j'organisais ou remettais en question. Je n'étais là qu'en tant qu'observateur. Mon activité fut le résultat de cette observation.

(*) Voir lexique.

L'avantage, c'est qu'au lieu de suivre le conformisme européen, l'académisme statique, j'ai poursuivi une démarche de remise en question locale révolutionnaire en essayant les méthodes les plus avant-gardistes que les artistes européens voulaient imposer à leur société. Cette expérience a été possible en Italie plus qu'elle n'aurait pu l'être en France ou ailleurs à cause de la démocratie qui régnait entre les artistes à Rome et de la spontanéité des contacts.

Mais il y eut un moment où je n'avais plus besoin d'investigations multiples et où je pris des décisions. Un choix s'imposait pour moi. Ainsi, la première période qui a été le début d'une recherche suivie fut celle du *collage*. Je trouvais dans le collage des choses que j'ai toujours aimées : le travail manuel, l'action, le contact physique avec la couleur, la forme, l'élimination du pinceau, de l'outil comme intermédiaire entre l'artiste et la toile. Dans le collage il y a une grande contribution de la part de l'artiste. On vit réellement l'objet. Le collage procure une satisfaction physique, animale. J'ai réduit le collage à l'essentiel : *verticalisme et couleur noire*. Dans le noir, je trouvai le vide et le calme. Dans le sens vertical, le rythme de l'être humain. Pour moi tout ce qui est vertical est vivant. La pluie tombe verticalement, on prie verticalement, le numéro un est vertical. La végétation pousse sur la terre verticalement. Une bande verticale à côté d'une autre signifie ordre, succession et continuité. C'est cet ordre, que je voyais manquer dans le monde créé par l'homme, que je projetais dans mes collages.

C'était à ce moment-là, la vogue du Zen en Italie. Appartenant à une culture islamique, l'initiation à cette doctrine ne m'a pas été difficile. Grâce au Zen, j'ai commencé à redécouvrir aussi ma propre culture tout en étant en Occident. Ce qui m'attirait dans le Zen était une discipline de libération de tout attachement à une forme ou une idée donnée. C'est une philosophie de discipline personnelle, à travers des méthodes précises. Il faut arriver à détruire l'idée d'un objet. Voir dans l'objet un autre objet. Libération de tout conditionnement pour aboutir à une intégration à l'objet même. Cette morale que le Zen apporte est très importante pour la libération d'un artiste car celui-ci se forme toujours selon un conditionnement esthétique et social. Il n'y a pas d'artiste-né. Les méthodes de discipline du Zen sont très utiles pour l'artiste qui vit toujours un conflit de réalité et de non-réalité. L'artiste peintre se forme dans la contemplation (inconsciente d'abord), la faculté d'observer son entourage. Il voit un arbre par exemple. Après il se déplace et l'arbre n'est plus devant lui. Il ne reste en lui que l'idée d'arbre et le mot arbre. L'artiste a en plus du mot et de l'idée, l'image de l'arbre Il se trouve alors en face de deux arbres : le réel et le non-réel. Ceci est un conflit. Il ne sait pas sur quoi doit porter son intervention artistique.

La discipline Zen peut consister dans une contemplation de l'arbre selon le schéma suivant : il faut tellement regarder l'arbre jusqu'à parvenir à ne plus le voir, *pour le voir*.

Le but du Zen, en gros, est l'illumination qui vise au détachement total de la réalité matérielle.

C'est là une vision qui se rapproche énormément de notre façon de voir le monde. Dans le Zen, il y a aussi une absence totale de rationalisme. Culturellement, nous ne sommes pas non plus rationnels.

Dans une situation de stérilité, le peintre occidental a découvert cette nouvelle vision. L'intérêt des peintres occidentaux pour la philosophie Zen prouvait qu'ils se trouvaient dans une situation de contestation par rapport à leur propre culture.

Personnellement, cette rencontre m'a permis de me dégager de toute méthode académique et de toute tradition coloriste. J'ai trouvé dans la culture Zen une assurance qui m'a permis de partir de zéro. Ma connaissance du Zen n'a pas été importante uniquement sur le plan artistique, mais aussi sur le plan moral. Je jouissais à l'époque d'une très grande tranquillité. Tous mes complexes étaient levés. Il n'y avait plus place à un complexe d'infériorité en face d'une culture qui trouvait dans une morale orientale très proche de la mienne une matière de renouvellement et de remise en question. Ceci était très important pour ma condition d'artiste en Europe. Cette confiance en moi-même m'a ouvert d'énormes possibilités et m'a permis de traiter des sujets sans complexes.

La deuxième étape qui a compté beaucoup pour moi fut mon séjour en Amérique (1962-1964). J'avais toujours été attiré par les U.S.A. Je connaissais déjà la peinture américaine d'après-guerre dans laquelle j'avais découvert des recherches, des conceptions de matière et d'espace nouvelles. Ce désir d'aller en Amérique représentait aussi pour moi le fait de m'éloigner d'un continent où il y avait encore une polémique entre tenants de l'art académique et ceux de l'art non-académique.

Mais je dois dire que ce n'est pas tellement la peinture en Amérique qui a contribué à un changement dans mon travail, c'est plutôt le pays, le mode de vie.

L'Amérique est un pays où la vie est presque uniquement extérieure Tout débouche sur la rue. Tous les efforts de l'homme sont exposés dehors, ce qui crée un environnement optique des plus frappants.

La première préoccupation de l'artiste américain est sont rapport avec la société. La civilisation américaine se reflète dans l'art beaucoup plus qu'en Europe. L'art américain témoigne des dimensions géographiques, de la violence du continent (la foule, l'autoroute). En Europe, on en reste à la ruelle (il n'y a qu'à voir par exemple les dimensions des tableaux en Amérique par rapport à l'Europe). Il y a aussi une *recherche de l'identité* dans l'art américain d'après-guerre qui m'a beaucoup éclairé : les peintres américains ont en effet découvert récemment qu'ils ne participaient pas véritablement à l'histoire européenne. Ce qui a provoqué la naissance aux USA d'une esthétique nouvelle qui reflète des attitudes mentales, un mode de production et de consommation nouveaux.

Graduellement, pendant mon séjour à New York, j'avais pris conscience de la Science et de sa relation avec l'Humain. *Ma peinture se convertit en maître pour moi* (j'apprenais seulement après avoir peint, car la peinture, qui venait de moi, m'apprenait ce que je ne savais pas consciemment).

J'ai entrepris des recherches (parfois rigoureusement planifiées, parfois instinctives et accidentelles) notamment avec les carreaux et le motif de l'onde. Les carreaux n'étaient pas des éléments décoratifs, mais faisaient partie d'une signalétique dans les rapports qui régissent la science et l'humain. L'onde me donnait la musique, le mouvement. Elle est vibration. Elle est aussi la communication dans l'espace. Elle représente le ciel, la femme, la sensualité, l'eau, le rythme des pulsations. Elle est calme.

Pour un peintre d'aujourd'hui, le problème de la « nature morte » ne se pose plus comme autrefois ; la découverte d'une nouvelle *nature* lui a suggéré un langage nouveau.

Mais une fois de retour au Maroc, je me rendais mieux compte que pendant les 10 ans que j'avais passés à l'étranger, je vivais dans une situation de non-identification. Je ressentais aussi toute la nécessité d'une intégration totale et d'une action du dedans.

De plus, en Amérique, j'avais découvert le sentiment du continent et j'ai ressenti toute la possibilité de m'identifier à un continent comme l'Afrique.

Il faut dire enfin que je revenais d'un pays où j'avais vécu une discrimination. Aux USA, je ne représentais en mon propre nom qu'une absence culturelle. A mon retour, je devais chrecher avec urgence cette culture qui me manquait à l'étranger.

2

L'art islamique s'est toujours éloigné d'une réalité conventionnelle, même quand il fut « représentatif » * (1). On constate qu'il y a eu toujours dans cet art une *disproportion intentionnelle* qui vient en vérité

---

(1) Pour documentation, voir « La peinture arabe ». Les trésors de l'Asie. Texte de Richard Ettinghausen. (Skira. Genève. 1962).

d'une liberté d'interprétation, non pas d'une gaucherie d'exécution. C'est pour cela que je n'accepte pas cette assertion maintes fois répétée que l'art arabo-musulman a refusé la représentation à la suite d'une interdiction religieuse.

Quant à la culture classique occidentale, elle idéalisa toute chose. C'est pour cela que dans la représentation du corps humain, elle recherchait le prototype physique de l'homme parfait. Un artiste d'origine gréco-latine exprime une pluralité idéaliste. L'art à cette époque était au service du mythe et des croyances religieuses. Ceci a conditionné l'exécution plastique. L'artiste obéissait à un diktat de croyances qu'il représentait selon sa vision de la vie quotidienne. C'est une vision anthropomorphiste de l'art.

L'art arabo-musulman relève d'une toute autre morale. La société musulmane est monothéiste. L'Islam n'est en aucune façon pour une polyidéalisation. En dehors de l'idée de Dieu, le reste est un monde matériel condamné à la destruction. Toute idéalisation se trouve alors concentrée sur l'existence d'un seul dieu. L'artiste ne pouvait donc idéaliser un monde provisoire d'illusion. La mentalité arabe est essentialiste. L'arabe accepte le réel. La réalité ne le défie pas, ne l'intrigue pas. Une fois que l'arabe absorbe la nature physique, il va à la recherche d'une autre réalité, cette fois indestructible.

L'art figuratif est une pure invention et un besoin d'une société de classes. L'Islam, *dans son esprit*, n'a pas favorisé le développement de classes sociales. Cette absence de classes déterminées n'a pas créé une sorte d'état-major qui pouvait diriger exclusivement l'art (comme le clergé en Europe). L'exécution artistique est restée libre et à la portée de n'importe quel membre de la société. Le but de l'art dans le monde islamique (comme nous le constatons en ce qui concerne l'art populaire au Maroc) est pour cela fonctionnel.

La morale bourgeoise exige qu'un « bon » art soit une source d'énigmes, de merveilles et de « beauté ». La valeur artistique ne s'exprime selon cette morale que dans les choses difficiles où il est exigé une très haute bravoure. Cette exigence a condamné beaucoup d'artistes en Occident, qui, aux yeux de cette société, ne remplissaient pas les conditions de savoir-faire et de perfection.

Pour une mentalité conformiste, l'art géométrique, par exemple, est un art banal, d'accès facile, et qui

manque d'érudition (2). L'art géométrique aurait été employé pour orner et remplir des vides. On a pensé à la géométrie seulement en tant qu'expression linéaire plate mais non en tant qu'expression spatiale. Si les Arabes ont développé l'art géométrique, ils l'ont fait avec la même vigueur qu'ils ont développé dans les sciences mathématiques. L'art géométrique arabe ne reste pas au niveau linéaire, comme il le semblerait à première vue, il correspond à une géométrie en profondeur, qui laisse une ouverture à une pluralité de suppositions mentales. Une culture qui a donné des personnalités comme El Khawarizmi est forcément capable de produire parallèlement des penseurs en expression plastique.

Les chiffres sont des formes très compréhensibles à la lecture au même degré que le triangle, le carré et le cercle. Une fois les chiffres combinés, ils nous proposent une formule mathématique qui crée un raisonnement et débouche sur un exercice mental. Au même titre, les trois formes géométriques de base combinées peuvent à leur tour nous proposer un monde infini d'imaginations optiques. Notre art propose plutôt une contemplation qu'une réalité congelée. Notre art qui apparaît statique et synthétique est un art du transcendantal, de la mobilité et de la vibration. Cette mobilité et vibration restent les seules intrigues pour le spectateur où se manifestent un message et une éducation visuels. C'est un art qui ne fait pas appel dans sa communication à une culture littéraire ou historique. Lorsque l'artiste occidental peint une scène historique, le spectateur doit connaître l'événement pour mieux consommer l'œuvre. Notre art au contraire est permanent, présent et accessible à tout individu indépendamment de sa formation ou de sa culture. Art non limité, forcément, à une dynastie des styles ou des périodes. Notre culture a donc élaboré un art universel sur le plan de la consommation.

Notre culture enfin n'est pas une culture de deuil. Nous n'avons pas le sens du macabre ni l'obsession de la mort. Le sens de la culpabilité n'existe pas chez nous. Donc, nous n'avons pas de préoccupations de ce genre.

Toutes ces données ont permis, dans la période précédant le développement industriel, l'épanouissement de l'art et de la culture dans la société musulmane.

---

(2) L'art citadin au Maroc a été condamné par des spécialistes occidentaux d'après cela, comme un art uniquement « décoratif ». Décoratif est un terme péjoratif selon cette terminologie, art non noble.

Notre art national est à l'opposé de ce que fut la Renaissance en Europe car la tradition plastique marocaine ne fait pas non plus allusion à la représentation. Elle n'a pas besoin de perspective. Elle n'est pas tri-dimensionnelle. L'art marocain pur est un art angulaire où l'on oppose deux entités à valeur égale. C'est un art très franc.

L'art de la Renaissance européenne mettait l'accent sur le rationalisme, le tri-dimensionalisme. Il insistait pour faire voir une réalité, tel que l'intellect peut la percevoir. Il utilisait pour cela des canons (perspective, harmonisation des dimensions, structuralisation plus intellectuelle que visuelle, méthodes rationnelles). La Renaissance fut à l'origine de l'académisation de l'art. Elle était une nécessité de l'homme *cultivé*.

Aujourd'hui on ressent le besoin d'une renaissance plastique différente. L'op art en est un exemple, car son but est avant tout visuel. Avant, la forme carrée (le tableau) était un *trou*. Il devait représenter une ambiance. Aujourd'hui, il délimite une phrase spatiale. C'est une *pyramide*.

La recherche moderne veut que la toile soit une atmosphère qui s'intègre aux rythmes angulaires de l'architecture. Elle devient une dimension comme une autre.

Nous voyons d'après cela que les investigations et les préoccupations modernes libérées de l'illusionnisme du classicisme rejoignent beaucoup les valeurs et les vertus de la tradition plastique marocaine. L'art populaire est un art qui concerne l'objet utilitaire (plat, tapis, etc...), la religion, la mythologie, le comportement même de l'individu dans la société.

L'art moderne tend justement à devenir un art de l'objet. On commence à effacer cette séparation, à comprendre le fonctionnalisme des objets artistiques.

En ce qui me concerne, je peux dire qu'en découvrant visuellement l'art marocain je me suis rendu compte que j'avais travaillé dans cette direction instinctivement. Bien sûr, mon refus de l'art académique et mes affinités avec les préoccupations plastiques modernes m'y avaient préparé. Sur le plan de mon travail, l'approfondissement de la connaissance de nos traditions artistiques a marqué une nouvelle orientation de mes recherches dans un contexte nouveau. Il ne s'agit

pas pour moi évidemment de copier la tradition ou d'imiter les patrons de l'art traditionnel, mais de procéder d'abord à un rapprochement avec l'artisan marocain en observant son travail. Etablir des rapports de sympathie avec lui. Valoriser ce qu'il fait. Consommer ses dessins, sa disposition des coloris, de la même façon qu'on consomme un « picasso ». Cela pour porter notre artiste et sa production à un niveau d'appréciation à égalité avec n'importe quelle production artistique moderne.

Ce que je dis paraît un peu extrémiste. Mais c'est inévitable pour moi. C'est le moyen de me libérer de 10 ans de formation à l'étranger. Une fois que j'en arrive à cette conception et que je place l'artisan marocain au même niveau que n'importe quel artiste moderne, je suis sûr que ma production, quelles que soient les voies qu'elle peut emprunter, va dans la même direction que l'art traditionnel marocain, mais reconvertie. Ceci sur le plan moral.

Sur le plan du rapport purement plastique, je me trouve dans une situation d'élaboration, et il serait malhonnête de ma part de procéder à une étude comparative. Ce n'est pas à moi de la faire. Je peux dire malgré tout que la conception de l'espace et de la distribution géographique dans la surface peinte me préoccupe beaucoup et je trouve que de plus en plus elle rejoint les principes traditionnels.

3

Une culture nationale ne s'invente pas. C'est un édifice qui se constitue par strates successives. Partout où se trouve l'homme, il existe une culture. La culture marocaine est présente, elle s'est élaborée pendant des siècles. L'homme au Maroc a su bénéficier de tous les apports continentaux et étrangers en les intégrant à son propre génie créateur.

Aussi, on ne peut pas élaborer une culture sans procéder à une recherche d'identification avec un patrimoine déjà établi. Une culture qui se cherche s'appuie toujours sur les forces dynamiques de cet héritage et des acquisitions précédentes. Sa formation et son évolution dépendront énormément de cet acte de reprise.

Il faut pour cela tout un travail d'investigation, d'observation et de recherches.

Le peintre, muni de ses connaissances graphiques, plastiques, effectue un voyage dans le passé. Et ces connaissances qu'il a de la peinture en tant que métier et langage plastique constituent son propre instrument d'investigation.

Cette notion de *culture nationale* doit être d'ailleurs à mon avis bien précisée. Il ne s'agit pas d'un but absolu ou d'un stade d'évolution final. C'est un moment chargé de dynamisme en ce sens qu'il permet une identification et une reprise de soi. Moment où l'on doit se situer

par rapport aux autres cultures, perdre ses complexes et prendre véritablement conscience de son être et de sa condition propre. C'est une première aventure appelée à être dépassée à long terme.

Je vais essayer aussi de répondre à cette question par l'exemple même de mes activités actuelles et du travail que j'ai entrepris avec d'autres peintres à l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca.

Lorsque j'ai pris mon poste à l'Ecole en 1964, j'ai trouvé que l'enseignement qui s'y pratiquait suivait à la lettre des traditions académiques étrangères. Il restait en outre au stade documentaire, orienté vers une culture et des réalités qui ne correspondaient nullement à nos besoins.

Ce choc m'a permis de me rendre compte qu'il fallait procéder à une action de sauvetage. Il fallait d'abord faire avancer les élèves dans le temps, les arracher à l'académisme pour les placer au niveau d'une situation saine de ce que l'on peut appeler l'art moderne. Cette méthode nous a restitués dans le temps actuel et les préoccupations plastiques universelles d'aujourd'hui.

J'ai découvert ensuite que l'on ne pouvait pas importer le modernisme. La réhabilitation de nos propres valeurs était une action autrement plus vitale et plus urgente. Et le modernisme, pour moi, réside justement dans cette réhabilitation.

Dans une culture moins sûre peut-être, moins affirmée que la culture académique, mais moins dogmatique, nous avons commencé cette entreprise. Notre enseignement prend forme au fur et à mesure de nos recherches et de l'approfondissement des connaissances de notre patrimoine artistique.

Il faudrait placer ici une mise au point. Il existe plusieurs tempéraments parmi les peintres : il y a le peintre qui improvise des formes, des couleurs en suivant uniquement son instinct. A mon avis, l'instinct est une faculté qu'il ne faut pas laisser à l'état de prééducation. Il faut pouvoir la contrôler, de façon que même lorsqu'on agit par la suite instinctivement, cette action soit imprégnée d'une certaine *programmation.*

Il y a par contre le peintre qui conserve ce côté instinctif tout en effectuant une programmation. Et cette programmation est l'aboutissement d'une prise de conscience de plusieurs problèmes sociaux. C'est-à-dire qu'au moment de créer, l'artiste doit penser à une distribution équitable des facteurs entrant en jeu : l'œuvre, le créateur, le consommateur. L'artiste acquiert alors une neutralité vis-à-vis de son travail, une distance qui lui permet de le juger. Dans notre époque de collectivisme, l'artiste n'a pas le droit d'être un ermite.

Pour en revenir à des problèmes plus généraux, je dirai qu'au Maroc on ne discute plus de la matière ou du geste, du pourquoi des choses. Nous nous intéressons au contenu, au message. L'art est un langage social. Il est signifiant.

En Europe, on fait actuellement beaucoup plus de l'Histoire qu'une véritable culture. La maladie des écoles vient de là. La peinture comme la littérature ne résolvent rien. Elles semblent servir uniquement à la polémique. Le contenu s'amenuise de plus en plus.

Les arts en Occident sont des moyens de libération (de l'académisme, de la tradition de la Renaissance), tandis que pour nous ils sont moyens de redécouverte et d'action, de communication.

Il s'agit actuellement pour nous de faire un choix dans notre passé. L'identification donne une assurance. On se sent protégé lorsqu'on sait qui l'on est.

La peinture en tant que moyen de communication peut contribuer beaucoup à cette redécouverte.

Le langage visuel a une puissance très peu explicitée. L'œil a une possibilité beaucoup plus grande que les autres sens. Il est à la fois l'œil et l'oreille (3). Le culte fétichiste est par exemple visuel. Dans ce cas, la communication religieuse est aussi optique. Le dessin est le langage de cette perception. L'homme est d'ailleurs immanquablement fétichiste de pas son attachement à l'objet (la force de l'objet réside dans sa structure physique).

La perception visuelle peut se faire sans l'œil. Ainsi, il n'y a pas d'hommes aveugles. Le corps voit. Il a été prouvé scientifiquement que la peau réagit à la lumière. Il y a des animaux qui voient avec leur peau.

Autre chose. L'homme moderne se trompe lorsqu'il croit être cultivé du fait qu'il sait lire et écrire. L'homme en réalité a toujours lu et écrit dès qu'il a vu la lumière. *La lecture est la pure identification visuelle d'un message et l'écriture est la pure transmission d'un message visuellement conçu.*

L'homme s'est auto-satisfait depuis toujours avec ses yeux. Il a appris à vivre en observant le monde. C'est la lecture la plus profonde et la plus fondamentale. Il a imité ce qu'il a perçu. Donc, on pourrait dire que le fondement de la morale et de la création humaines, c'est avant tout une culture visuelle. Avant que l'homme n'ait pensé rationnellement, il a pensé visuellement. La raison n'est que le résultat de ce développement extrême de l'organe visuel.

Aujourd'hui, biologiquement, l'homme tend à s'abstenir de l'utilisation de l'organe. La science physique compenserait cette perte organique. C'est de là que vient la discrimination vis-à-vis des arts plastiques. On croit qu'ils ne sont plus tellement nécessaires.

La peinture en tant qu'expression concernant la perception visuelle pourrait réanimer une lecture des valeurs plastiques. Elle pourrait être un moyen de recherche pour une esthétique nationale. *La peinture et les activités plastiques auxquelles elle touche peuvent être déterminantes pour la décolonisation et la dénonciation.*

---

(3) Ceci peut être prouvé par l'exemple de la genèse du cinéma. Le cinéma muet que l'on a tendance à considérer comme un moyen d'expression sous-développé était souvent plus fidèle dans la communication du message que le cinéma sonorisé. L'œil était le seul moyen de perception. La sonorisation fut une révolution technique, mais pas tellement artistique.

Je citerai pour terminer un exemple, qu'on trouverait peut-être marginal, mais qui montre à mon avis la nature de la bataille qui reste à mener, et dont le rôle échoit aux arts plastiques : cela de *la calligraphie*.

La calligraphie arabe est une de nos activités plastiques traditionnelles qui a eu universellement une grande notoriété. Aujourd'hui, même des peintres occidentaux s'en inspirent. La calligraphie qui fait partie de nos traditions plastiques est en train de s'abâtardir au Maroc, de se stériliser et de tomber dans l'anonymat le plus grotesque. Or, la calligraphie était et peut toujours être un stimulant optique des plus bénéfiques à l'échelle de tout un peuple. La calligraphie est une peinture pure. Revalorisée, elle pourrait contribuer à l'élaboration d'une culture visuelle chez nous.

Nous savons tous que le graphisme joue un rôle important dans la civilisation moderne (publicité, enseignes, communication optique). Mais que voyons-nous autour de nous ? Les enseignes rédigées ou traduites en arabe n'ont rien gardé des valeurs traditionnelles. Elles sont impersonnelles graphiquement et souvent incorrectes ou incomplètes sur le plan de la syntaxe ou de la grammaire. Juxtaposées aux enseignes rédigées en caractères latins, elles ne font pas le poids. Ceci oblige le spectateur à rechercher le caractère latin, d'où une dépréciation du graphisme arabe.

A Casablanca, on constate que même dans les quartiers les plus populaires, le graphisme latin domine d'une manière absurde. Il n'y a pas d'européens dans ces quartiers. L'enseigne en caractères latins n'est pas une nécessité de consommation. Elle constitue un simple ornement.

L'absence de calligraphes donne lieu à une discrimination vis-à-vis des caractères arabes et à un défoulement dans les caractères latins.

Ceci fait partie aussi des maladies d'une culture visuelle et cet exemple montre l'ampleur de la bataille à mener et qui est celle du peintre.

D'ailleurs ce problème de la calligraphie pose d'une manière très concrète le problème plus vaste de la récupération linguistique : celle de la langue nationale (4).

4

Avant toute possibilité ou tout avantage matériel, la condition primordiale de ce développement est *la prise de conscience des artistes* car ce sont eux qui sont les artisans de l'élaboration de la culture nationale.

Je ne suis ni pour la création de musées, ni pour l'attribution de médailles, les facilités matérielles ont toujours donné la possibilité à des médiocres de s'imposer. La recherche prime tout.

---

(4) Il est à noter qu'il existe à l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca une section de calligraphie dirigée par M. Chebaa.

La situation plastique au Maroc est très bonne, malgré tous les inconvénients, en ce sens que nous appartenons à un mouvement qui recèle une immense richesse dans le domaine de la création : celui du Tiers-Monde.

Le boom économique du XXe siècle n'a pas encore affecté notre art. L'artiste du Tiers-Monde est encore un militant.

L'absence d'un marché nous donne des possibilités d'approfondir nos recherches. Nous n'avons nullement besoin des marchés et du « collectionnisme ». Le marché est dangereux pour une peinture jeune, en état de gestation. Ceci nous donne un temps de répit nécessaire à la fermentation, à l'élaboration.

Cette situation est bonne aussi parce que notre peinture n'est pas officialisée. Elle n'est pas un moyen de glorification de classes déterminées. Nous ne faisons pas de portraits ni de femmes allongées sur des prés verts.

Notre peinture n'est pas non plus intellectualisée.

Nous ne subissons pas comme en Occident le poids écrasant de l'histoire qui crée chez l'artiste divers complexes. Nous sommes dans une phase d'expérimentation plutôt que de révision. Ce qui fait que notre entreprise de déblayage sera moins longue que celle qu'a entrepris l'Occident. Nos traditions et nos valeurs artistiques sont encore actives et intégrées dans la vie de nos collectivités, bien que menacées. Mais cette menace n'est pas asphyxiante pour l'artiste conscient. Il peut limiter les dégâts. Et c'est là le problème de la sauvegarde de notre patrimoine qui est posé dans toute son acuité. Le danger peut être endigué si ceux qui gèrent ce patrimoine veulent prendre enfin leurs responsabilités.

saad seffaj

Né à Tétouan le 16 janvier 1939

1955	Entre à l'Ecole Préparatoire des Beaux-Arts de Tétouan
1957	Ecole Supérieure des Beaux-Arts « Santa Isabel de Hungría » de Séville
1964	Acquiert le titre de professeur de dessin
1965	Faculté de Philosophie et Lettres de Séville (cours d'Archéologie)
1965-66	Nomé professeur d'Histoire de l'Art et de Décoration à l'Ecole des Beaux-Arts de Tétouan

EXPOSITIONS COLLECTIVES

1957	Galerie du Ministère de l'Information, du Tourisme, de l'Artisanat et des Beaux-Arts de Tétouan (3 peintres)
	San Francisco (U.S.A.)
	Alexandrie (2° biennale)
1959	Washington
	Alexandrie (3° biennale)
1960	Salon d'Hiver de Marrakech
	Paris (2° biennale)
1963	Rencontre internationale de peintres à Rabat
1964	Exposition à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts « Santa Isabel de Hungría », Séville
1965	Exposition à la Faculté de Philosophie et Lettres, Séville
	« Peinture actuelle au Maroc », Palais de Cristal, Madrid
	Exposition du second Congrès des peintres marocains, organisé par l'Association Nationale des Peintres Marocains, Casablanca
	« Peintres marocains », Bab Rouah, Rabat
1966	Premier Festival International des Arts Nègres, Dakar
	Exposition collective des peintres tétouanais, Tétouan

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

1959	Expositions à Agadir et Tétouan
1960-65	Expositions diverses à Tanger et Tétouan

Réside à Tétouan

1

J'ai d'abord connu une période expressionniste au cours de laquelle je fus attentif à des problèmes humains précis (vieillesse, misère, faim, etc..). Je suis passé par la suite à des thèmes moins dramatiques, mais plus intériorisés à travers des recherches picturales plus approfondies et personnelles.

Les voyages que j'ai effectués à l'étranger en 1961-62 m'ont mis en contact avec les nouveaux mouvements de la peinture contemporaine et m'ont surtout permis de prendre conscience des rapports de l'artiste avec la société.

2

Actuellement, j'essaie dans ma peinture d'élaborer un univers qui dépasse tout ce qui est matériel, tout ce qui est produit par un raisonnement mécanique ou mathématique.

Les artistes traditionnels au Maroc ont joui depuis longtemps de cette faculté instinctive de tisser et de combiner les couleurs offrant des possibilités visuelles infinies, d'élaborer des formes en rapport avec une pensée mythologique active.

Les jeunes peintres marocains peuvent reprendre à leur compte cette sensibilité en l'intégrant aux recherches plastiques modernes de notre temps.

3 et 4

Nécessité immédiate d'entamer une éducation visuelle à une large échelle (moyens audio-visuels, expositions, création de musées...). Nécessité aussi d'un enseignement véritable de la peinture et du dessin. L'artiste peut contribuer par des réalisations publiques multiples à cette éducation. Le contact direct des masses avec les œuvres artistiques favorisera ce développement.

ABSTRACTION : du latin abs-tracto = retenir l'essentiel d'une chose. « Le désir d'abstraire, comme l'a dit M. Raphaël, c'est le désir de parvenir à un certain détachement de la qualité physique de l'objet, pour distiller et dégager de l'amorphe quelque chose de simple, concentré, fixe, éternel et universellement valable. » (H. Read).

Abstraire est donc extraire d'une chose contingente, physique et matérielle ses valeurs atemporelles, intrinsèques, essentielles et permanentes. L'abstraction n'est donc pas une « nullité » ou un « vide mental », mais — pour ceux qui sont capables d'abstraire — une très sérieuse opération de choix.

ACTION PAINTING : *nom donné, aux Etats-Unis, à la peinture des années 50 (cf. J. Pollok, F. Kline, etc...). Dans une sorte de transe, le peintre laissait ses mains libres d'exécuter des signes, des gestes et de jeter les couleurs sur la toile. Par un défoulement énergique et une création « spontanée », le peintre intervenait dramatiquement sur de très grandes surfaces. Cette investigation, liée aux mouvements parallèles européens de « peinture gestuelle », « automatisme », « tachisme », s'intéressait aux recherches faites dans le domaine de l'inconscient, et des lois de la pensée et de l'action subconscientes.*

COLLAGE : *technique élaborée dans l'art moderne en partant des recherches des Cubistes (cf Picasso 1912) et des Futuristes (cf Carrà 1912, Boccioni 1911). Consacré par les Dadaïstes et par Schwitters (1918), le collage prit ensuite une vie autonome. On colle, on déchire, on coupe, on assemble des éléments, en papier, préexistants (papier coloré, images de journaux, lettres imprimées).*

DRIPPING : *technique liée à l'action painting et à la peinture gestuelle. Effets produits par des coulées de couleur, obtenues soit accidentellement (théorie de l'automatisme créateur), soit par l'intervention physique de l'artiste.*

FIGURATIF : qui concerne la « figuration » ; représentation de la réalité immédiate.

REPRESENTATIF : qui concerne la « représentation », la figuration.

FONCTIONNALISME : dans la genèse de l'art contemporain, le concept de fonctionnalisme dans l'art est fondamental. C'est grâce aux idées et aux travaux de W. Gropius et de son Ecole des Beaux-Arts de Weimar (le Bauhaus, Allemagne 1923-1937) qu'il a pris forme (Gropius voulait ramener l'art dans le social, voire dans le fonctionnel). C'est la prise de conscience de la nécessité d'un renouveau esthétique et idéologique qui poussa le Bauhaus à enteprendre son activité innovatrice. Préparer les bases pour un art qui ait sa place dans la vie moderne. Tout objet qui accompagne notre vie, dans la maison, dans la rue, dans le bureau, dans l'usine, devrait être harmonieux et beau tout en étant pratique, utile, nécessaire, essentiel, social, fonctionnel.

OP ART : art qui se base sur tous les effets qu'on peut obtenir par l'emploi des couleurs et des éléments géométriques, — associés, opposés ou contre-opposés —, en compositions fortes et vibratoires. Par des dispositifs optiques, on offre à la rétine tout un ensemble de sensations particulières, et cela, en partant de recherches rigoureuses sur les couleurs et de théories scientifiques de l'espace (cf en France Vasarely, Groupe de la Recherche Visuelle).

PEINTURE ORGANIQUE : peinture qui traite de certaines formes biologiques qui existent dans le monde microscopique, scientifique, naturel.

REALISME SOCIALISTE : en se basant sur les théories marxistes du début de ce siècle sur l'art et sa fonction, toute une école critique et esthétique se développa entre les deux guerres, en Amérique Latine (cf le Mexique, avec Orozco et Siquieros) et en Europe (cf F. Léger). En Italie, après-guerre, une peinture figurative socialiste se développa, sous le nom de « néo-réalisme », autour de R. Guttuso et du groupe de la Nuova Pesa.

position I

situation de la peinture naïve au Maroc

Nous avons jugé utile, dans le cadre de cette « Situation des arts plastiques au Maroc » d'attirer l'attention sur une anomalie culturelle qui n'a cessé d'entretenir une confusion dans les esprits depuis les premières manifestations plastiques modernes dans notre pays : celle de la peinture naïve.

L'ignorance des données socio-historiques et culturelles, qui ont été à la base de l'éclosion et du développement de cette peinture, a fait souvent commettre au public des erreurs d'appréciation et de jugement qui ont favorisé ainsi à la fois la politique culturelle coloniale qui a patronné l'art naïf, et une médiocrité artistique qui a trouvé le champ libre pour se multiplier et asseoir sa situation matérielle et mondaine.

Il aurait été certainement inutile d'aborder un sujet aussi marginal si les peintres naïfs et leurs « managers » n'avaient pas tendance à fausser la situation artistique au Maroc en occupant absurdement la scène et en faisant croire que leur peinture peut être représentative de nos réalités et de nos préoccupations.

Dans une situation culturelle moins tendue que celle que nous vivons, nous aurions certainement pu apprécier à leur juste valeur des manifestations comme celles-ci, avec plus de sérénité et une disponibilité de communication normale.

Nous avons demandé à F. Belkahia, M. Chebaa, M. Melehi d'éclaircir cette situation en définissant d'abord ce qu'est l'art naïf, en retraçant les données dans lesquelles il s'est développé au Maroc et en analysant ses implications culturelles.

débat

BELKAHIA. — Il faudrait d'abord préciser ce que l'on appelle *art naïf* d'une manière générale.

CHEBAA. — Nous utilisons là un concept qui fait partie d'une terminologie qui a été agencée en Europe pour la considération de l'art occidental.

En Europe, on a commencé à donner ce terme à un genre d'expression plastique pour le distinguer d'une autre forme d'expression idéalisée qui représentait les canons d'un art officiel d'époque : celle de l'art gréco-latin. Tout le travail qui a été effectué pendant la Renaissance a été fait en vue de rattraper la perfection du Classicisme. Une fois que la Renaissance est parvenue à un aboutissement sur le plan formel, on a commencé à utiliser cette terminologie (naïf, primitif, etc...) pour cataloguer les styles par rapport à un académisme établi.

MELEHI. — Par exemple, les artistes primitifs du Moyen Age ont fait un art pour une consommation populaire qui fut considéré à posteriori comme vulgaire aux yeux de l'académisme.

CHEBAA. — Dans la période contemporaine, l'appellation de naïf a pris d'autres significations. Elle a caractérisé d'abord une peinture naturaliste, exécutée par des peintres ingénus qui provenaient pour la plupart de milieux non-intellectuels. Par la suite, par une confusion de termes, on l'a étendue même à des artistes qui faisaient une peinture naïve préméditée, en tant que style et discipline, peinture qui s'est développée dans une problématique intellectualisée qui rejoignait les préoccupations plastiques modernes. (Exemple : Dubuffet).

Au Maroc, le terme a été utilisé dans la première acception. Comme nous avions reçu le tableau, la peinture de chevalet, les expositions de salon, nous avons reçu au même titre cette terminologie. Mais aujourd'hui que nous sommes dans une phase de reprise, de contact avec notre propre tradition plastique, nous devons remettre en question et ces procédés et cette terminologie.

BELKAHIA. — Je pense que la peinture naïve est avant tout une forme d'expression qui est incapable d'évolution sur le plan esthétique et spirituel, c'est-à-dire que sa thématique, comme ses aspects formels, sont rarement remis en question ou dépassés par le peintre.

En dehors de cela, cette peinture, dans son existence, non dans les formes d'expression qu'elle peut prendre, est un phénomène universel. C'est pour cela qu'il ne faut pas lui accorder plus d'importance qu'elle n'en mérite.

MELEHI. — Nous n'avons accordé aucune importance particulière à ce phénomène. Ce que nous essayons de faire ici c'est d'abord d'analyser les conditions dans lesquelles il est apparu au Maroc et devenu objet de spéculation. D'autre part, lorsqu'on parle de l'art naïf comme d'un phénomène universel, il ne faut pas oublier que cette universalité est tout à fait relative. Je crois qu'il n'y a jamais eu un mouvement pictural naïf qui a pu avoir la même importance qu'un mouvement d'avant-garde. La peinture naïve a toujours été le résultat de manifestations individuelles, marginales par rapport à des situations plastiques déterminées dans n'importe quel pays du monde.

Il faut aussi établir tout de suite une distinction entre l'*art naïf* (que nous venons de définir) et l'*art primitif et populaire*. Cette distinction, nous ne pouvons d'ailleurs la faire qu'en fonction du processus

de consommation social, non sur le plan esthétique. L'art primitif et l'art populaire sont des arts authentiques (en ce qui concerne leur consommation). Ils traitent d'une collectivité et s'adressent à une société qui les consomme instantanément.

— *Art populaire* : objets fonctionnels supportant un ornement ;
— *Art primitif* : œuvres plastiques diverses exprimant des préoccupations rituelles, mythologiques et d'ordre social.

Par contre, l'art naïf est un art pseudo primitif-populaire. Il prétend exprimer des préoccupations collectives traditionnelles alors qu'il s'adresse à une classe privilégiée qui l'encourage par conformisme (c'est du moins le cas au Maroc).

CHEBAA. — Le phénomène du naïf est tout de même très important comme manifestation puisqu'il correspond à une volonté et à un plan colonial prémédité dans le domaine culturel.

Schématiquement, après l'indépendance, il y eut une politique coloniale qui a voulu imposer au Maroc l'art naïf comme seule expression artistique correspondant à une mentalité et à une sensibilité locales. Ce qu'on voulait affirmer par là, c'est qu'un pays sous-développé ne peut produire qu'un art sous-développé. On a voulu nier aux pays sous-développés le droit et la capacité de pouvoir participer, contribuer aux mouvements plastiques universels, dénier à l'artiste de ces pays un bagage intellectuel, des préoccupations esthétiques modernes.

BELKAHIA. — Pour essayer d'avoir un jugement plus vrai de cette situation, il faut se demander si, à cette époque, il y avait un mouvement plastique d'envergure qui pouvait contrebalancer cette peinture naïve.

CHEBAA. — Je crois qu'il existait à cette époque de jeunes peintres qui avaient entrepris des recherches diverses. Pourquoi n'a-t-on pas encouragé ceux-là ? Parce que le néo-colonialisme se caractérise par une façade d'intérêt pour les réalités « originales » du pays sous-développé. Ce qu'il cherchait, c'était de fausser l'orientation de notre peinture sous prétexte que l'art naïf correspondait à la naïveté et l'exotisme du pays. Il n'encourageait pas la peinture moderne prétextant qu'elle représentait une peinture importée.

Je ne nie pas qu'après l'indépendance, il y eut une dualité, du moins en ce qui concerne le calendrier des manifestations, expositions et publications. Mais c'est justement après l'indépendance que la peinture naïve a émergé. Je pense que cette situation fut l'aboutissement de la politique du départ.

MELEHI. — L'encouragement prodigué par les missions culturelles étrangères englobait certes peintres naïfs et non naïfs (octroi de bourses, expositions, etc...). Mais si la peinture naïve a occupé véritablement la scène à partir de ce moment-là, au détriment de l'autre, c'est parce que plusieurs peintres non naïfs n'ont pas accepté cette politique culturelle paternaliste. Les peintres naïfs par contre sont restés

sous cette tutelle parce qu'ils ont été dès le départ l'œuvre d'individus étrangers qui les ont « révélés » et encouragés.

CHEBAA. — L'aboutissement véritable de cette politique est que notre bourgeoisie et même certains milieux intellectuels, qui se disent progressistes et d'avant-garde, ont accepté cette peinture. La politique coloniale a donc réussi. C'est pour cela que l'existence de l'art naïf est très dangereuse pour notre condition de peintre à l'heure actuelle. Pour ne pas parler d'un embryon de marché, on peut dire que le canal de pré-diffusion de notre peinture a été bouché par cette expression marginale.

MELEHI. — Maintenant, il ne s'agit pas de s'alarmer outre mesure de cette situation. La peinture naïve est une sorte de mythe. Elle n'a guère été le fait que d'un noyau infime de peintres et n'a touché que des cercles restreints. Cette peinture déclinera à long terme. Le nombre des peintres conscients augmentera par contre. Les « découvertes » se feront de plus en plus rares.

CHEBAA. — Il faudrait pour conclure préciser que nous ne condamnons pas absolument l'existence d'une peinture naïve. Elle peut valoir en tant qu'expression humaine spontanée et fraîche. Elle nous intéresse cependant dans ces limites. Mais nous ne pensons pas qu'elle puisse constituer un mouvement plastique dans le sens de la recherche. Elle ne peut pas non plus être représentative d'une situation plastique dynamique surtout dans un pays sous-développé. Elle ne pourra rien apporter de nouveau sur le plan de l'éducation visuelle ou de la remise en question. Elle risque au contraire de ne refléter que des manifestations sporadiques d'une pensée stagnante. Elle ne peut pas refléter par conséquent cette volonté de dépassement et de recherche de nouvelles valeurs culturelles dont un peintre conscient doit témoigner.

Enfin, parallèlement à la peinture académique ou exotique étrangère, cette peinture, dans la mesure où elle est figurative et anecdotique, peut constituer un danger en maintenant un conditionnement esthétique et une déformation du goût.

l'Association Nationale des Beaux-Arts

Lorsqu'en 1963 naquît l'Association Nationale des Beaux-Arts (A.N.B.A.), nous étions devant une initiative qui devait permettre aux artistes marocains une reconsidération en groupe de leurs problèmes dans un contexte nouveau, adapté aux exigences et aux réalités de la situation plastique au Maroc.

A la veille de la fondation de l'A.N.B.A., il existait au Maroc quelques institutions issues de l'époque du Protectorat (1), notamment : le Service des Beaux-Arts et des Monuments Historiques, le Service des Musées et Antiquités, les musées des Antiquités, les musées des Arts Traditionnels, deux écoles élémentaires de Beaux-Arts (à Tétouan et à Casablanca), l'Ecole des Arts Traditionnels de Tétouan (Dar Essenaa), et des classes d'arts appliqués dans quelques lycées.

L'organisation et l'orientation de la plupart de ces institutions avaient besoin d'être radicalement révisées en fonction de la nouvelle situation culturelle et artistique.

Ainsi, une des premières tâches que l'A.N.B.A. s'était imposée en principe, visait la réorganisation de la politique des arts au Maroc. Il fallait pour cela créer un cadre d'activités à la fois pour élaborer cette remise en question et aussi pour s'opposer au paternalisme des missions culturelles étrangères qui encourageaient à l'époque surtout la peinture dite naïve. En dehors de l'interventionnisme des missions, il y avait une carence totale d'activités culturelles notamment dans le domaine plastique. Les institutions étatiques se contentaient de manifestations sporadiques, quelques expositions échangées entre pays « frères » ou « amis », organisées avec beaucoup de hâte et d'improvisation.

Les peintres conscients, et qui désiraient communiquer avec le public se trouvaient ballotés entre le refus des « missions » culturelles et l'inertie officielle due à l'absence d'un plan national des arts plastiques.

(1) Qui subsistent encore presque inchangées.

La création de l'A.N.B.A. répondait à un besoin de recherche d'un nouveau terrain de travail et de réalisations et à la nécessité de contestation et de revendication.

C'est ainsi que le premier Congrès de novembre - décembre 1964, tenu à Rabat, s'était proposé la révision de l'organisation pédagogique des institutions issues du Protectorat, la constitution d'autres institutions complémentaires et l'application d'un plan national des arts qui prévoierait notamment l'organisation rationnelle et méthodique de la participation nationale aux manifestations internationales. Des résolutions à caractère syndical furent également adoptées :

— droit des artistes au terme d'une législation qui les protège ;
— droit aux concours nationaux ;
— pourcentage sur les réalisations nationales.

L'Association devait donc avoir un caractère national en même temps qu'elle devait être douée d'une formule syndicale capable de la protéger et d'assurer sa continuité.

D'une façon générale, (et l'intérêt de ce premier congrès réside là), l'A.N.B.A. s'arrogeait à partir de ce congrès le rôle de démonter tout le mécanisme du statu-quo politico-social des arts au Maroc et exigeait à la fois des responsables et des simples adhérents une lucidité et une conscience poussées des problèmes culturels qui se posaient au pays.

Mais l'Association se trouva très vite aux prises avec des anomalies et des contradictions qui la réduisirent à l'état d'institution figée, incapable d'assumer les tâches qui justifiaient sa création.

Ceci était dû d'abord aux conditions mêmes dans lesquelles l'Association avait été créée et à l'esprit qui a présidé par la suite aux critères de choix des artistes qui étaient appelés à entamer ensemble l'action que nous venons de décrire.

Le premier congrès, comme le suivant, démontrèrent aux éléments les plus conscients et qui voulaient faire de l'Association un instrument d'action et de revendication qu'aucun travail collectif ne pouvait se réaliser dans ce cadre. L'Association avait rassemblé depuis le départ des éléments trop hétéroclites entre lesquels le dialogue s'avéra impossible, sinon inutile.

Le deuxième Congrès, tenu à Casablanca en 1965, a été organisé essentiellement dans un but d'auto-critique et de mise au point. Il révéla les mêmes contradictions et ne donna aucun résultat. Il marqua définitivement la désagrégation de l'Association.

En l'espace de deux ans, le premier et le second Président avaient démissionné de leurs fonctions. L'A.N.B.A. n'a plus actuellement qu'une existence fantomatique. Elle sert néanmoins de couverture à des peintres-chômeurs-professionnels pour maintenir des activités des plus contestables.

Nous avons demandé à F. Belkahia (premier président) et à M. Chebaa (deuxième président : 1964-65) de nous préciser dans quelles conditions avait été créée l'A.N.B.A. et les raisons qui les ont poussés à démissionner de cette association.

BELKAHIA. — La création de l'A.N.B.A. fut une initiative étatique prise à l'occasion de la *Rencontre Internationale de Rabat* en 1963. Les organisateurs voulaient d'ailleurs, à partir de cette rencontre, instaurer un programme de biennales au Maroc. La plupart des invités étrangers à cette exposition étaient des peintres connus ou bien des personnalités du monde de la critique d'art. Il fallait donc créer un comité d'organisation qui comporte une certaine élite de la peinture marocaine. Les organisateurs voulaient montrer par là qu'il existait au Maroc une situation artistique structurée.

Bien vite, ce Comité se transforma en Assemblée Générale des Peintres Marocains en vue de créer une Association Nationale. On voit donc tout de suite le caractère artificiel d'une pareille institution. D'autre part, les critères selon lesquels on avait contacté et convoqué les peintres pour assister à ce congrès montrent déjà de la part des responsables une totale ignorance de la situation artistique au Maroc. Il n'y avait plutôt aucun critère de choix. Il faut croire que l'Administration centrale des Beaux-Arts avait demandé simplement à ses bureaux régionaux de lui indiquer toute personne ayant une activité plastique.

C'est pour cela que dans la première assemblée générale, 200 « artistes-peintres » environ se trouvaient rassemblés (ébénistes, encadreurs, coiffeurs, peintres naïfs et autres).

SOUFFLES. — Vous avez été à ce moment nommé président de l'A.N.B.A. Deux mois après, vous avez démissionné. Pourquoi ?

BELKAHIA. — Malgré toute cette situation confuse et anarchique, j'avais accepté cette responsabilité, croyant pouvoir l'assainir et agir dans un but constructif. Mais je me suis rendu compte très vite que l'action que je pouvais entreprendre était immédiatement stérilisée par l'arrivisme de plusieurs membres de mon propre comité et de l'Association d'une manière générale. En outre, j'ai senti que je n'avais aucune préoccupation commune avec la majorité des membres de cette association qui ne voyaient en elle qu'une plate-forme de lancement, une source lucrative, un bureau de placement en quelque sorte.

Je crois qu'une action dans le domaine plastique ne peut pas se concevoir à grande échelle. Elle ne peut être constructive que si elle vient de groupes restreints : groupes de recherches de 4 ou 5 personnes qui ont entre eux des affinités réelles. Un mouvement pictural peut se déclencher à partir de ces conditions.

Nous avons organisé (Melehi, Chebaa et moi-même) dans ce sens une exposition collective en 1966. Nous avons voulu donner, en prenant cette décision, l'exemple d'une activité cohérente, non pas pour nous exclure de la situation picturale au Maroc, mais pour inciter peut-être

d'autres peintres à se regrouper et à manifester d'autres aspects de la recherche.

SOUFFLES A CHEBAA. — Vous avez, après la démission de Belkahia, repris la direction de l'A.N.B.A. Quelle a été votre action, et pourquoi avez-vous démissionné à votre tour ?

CHEBAA. — J'étais à peine revenu d'Italie lorsque j'ai appris la création de l'Association. J'ignorais à ce moment la situation que vient de décrire Belkahia. Je voyais par contre au début dans l'Association un cadre où il était possible malgré tout de changer l'ordre des choses. Il faut dire aussi que j'espérais que l'existence même d'une association à caractère national pouvait contrebalancer la politique culturelle coloniale et nous doter d'un cadre pour des activités nationales.

C'est dans cette optique que j'ai commencé à préparer avec l'aide d'autres peintres le premier Congrès de l'A.N.B.A. et à élaborer les principes (analysés dans l'introduction) qui pouvaient justifier sa création. Mais j'ai senti bien vite que ma volonté d'action relevait d'un certain idéalisme. Tous les principes que nous avions arrêtés restaient absolument théoriques et se trouvaient démentis par le comportement de la plupart des membres de l'Association.

Maintenant, je vois que ce qui a conditionné le destin de cette association, c'est le fait qu'elle fut une initiative fausse au départ. Elle n'a pas été l'aboutissement d'un besoin réel et d'une prise de conscience collective des problèmes cités plus haut.

C'est pour cela que les efforts prodigués par les rares éléments en vue de donner à l'existence et l'activité de l'Association une fonction cohérente ont débouché sur une impasse.

Je crois maintenant, avec le recul, que nous nous étions engagés dans une entreprise stérile. Tout regroupement ou toute association doivent être le fruit d'une nécessité véritablement ressentie sur le plan social et culturel. De toute manière, dans le domaine des arts plastiques, une association à caractère national risque toujours de tomber dans une activité formelle et surtout officielle.

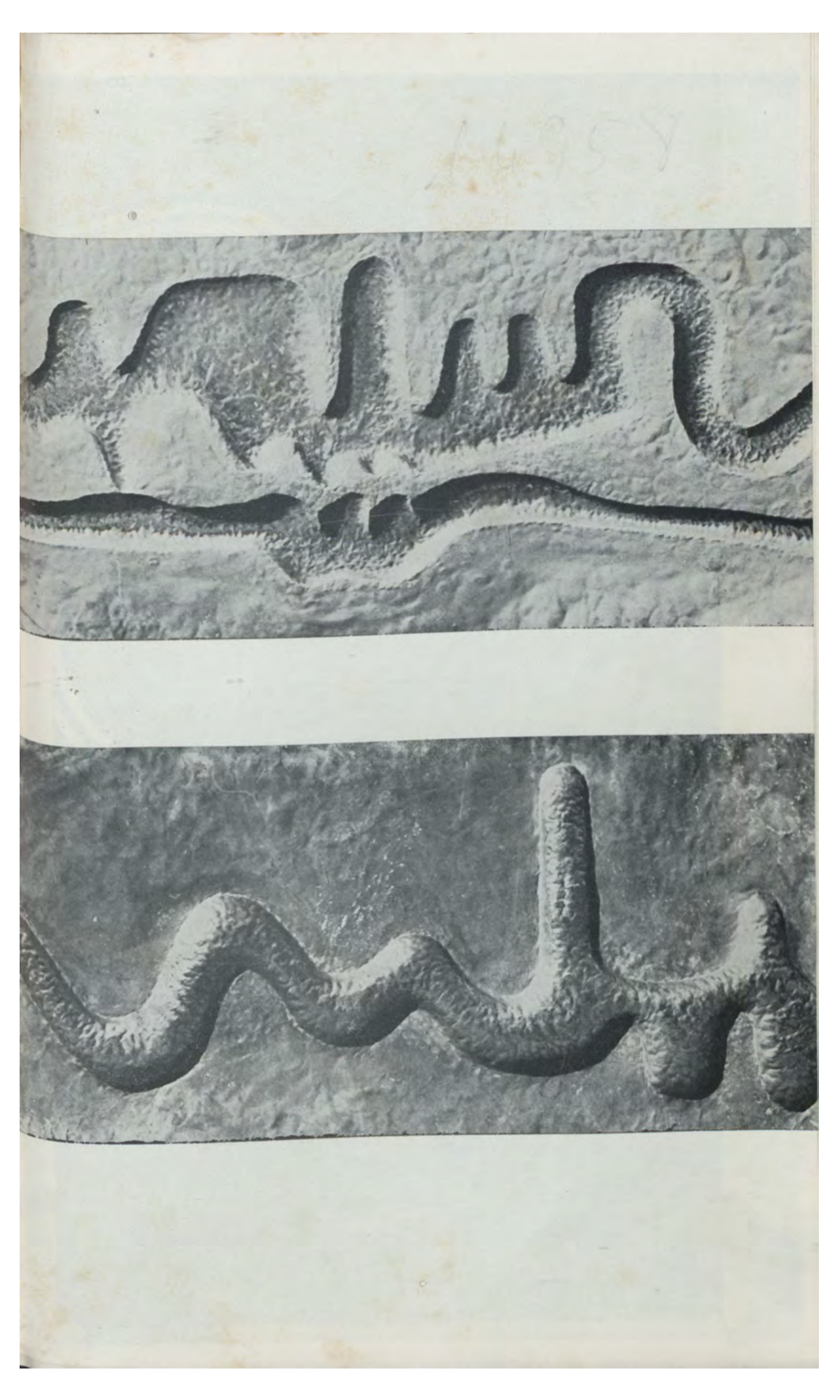
Nous avons besoin plutôt de mouvements plastiques, de groupements de recherche comme vient de le dire Belkahia.

L'Association a été légalement dissoute en 1966. Malgré cela, il subsiste de pseudo-peintres qui au nom de l'Association maintiennent des activités ou prétendent représenter les peintres marocains vis-à-vis de l'Administration des Beaux-Arts. Ces personnes se permettent même d'organiser des expositions-foires sans l'autorisation des peintres concernés (2).

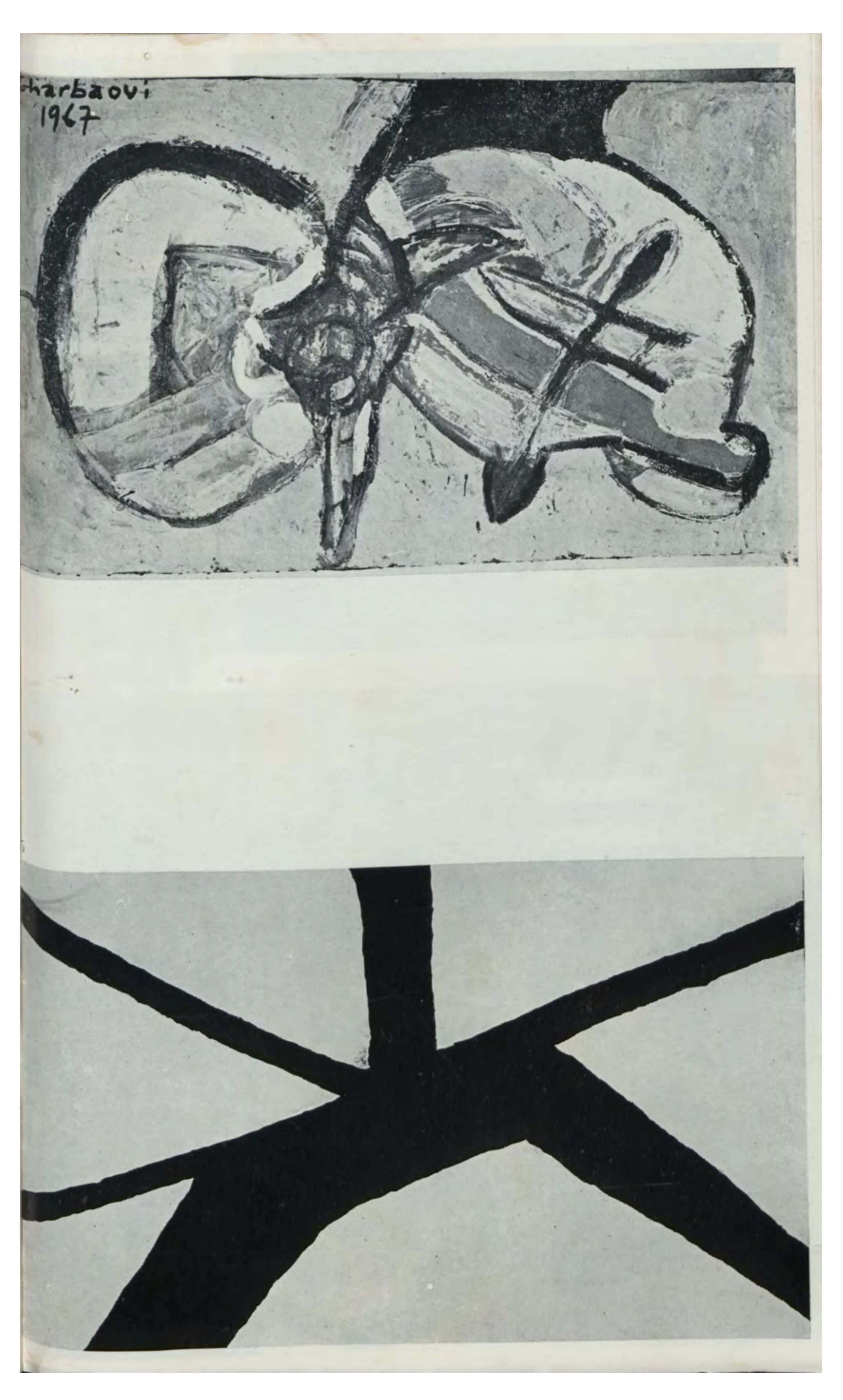
Nous nous devons d'affirmer encore une fois que nous n'avons plus aucun rapport avec cette association et que les peintres qui s'y sont maintenus ne représentent que leur propre personne.

---

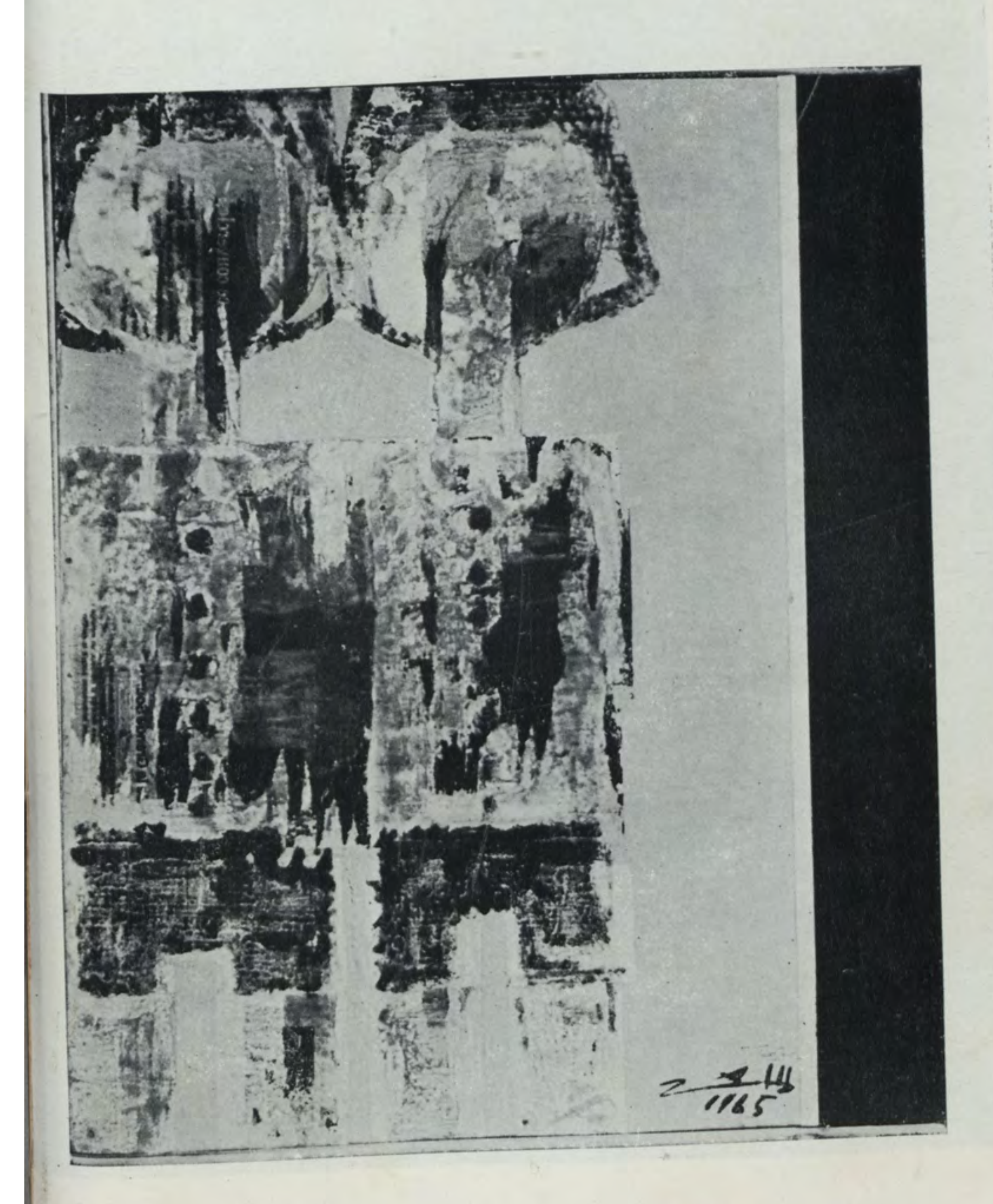
(2) Voir notre prise de position dans « Souffles ». N° 4. IV° trimestre 1966.

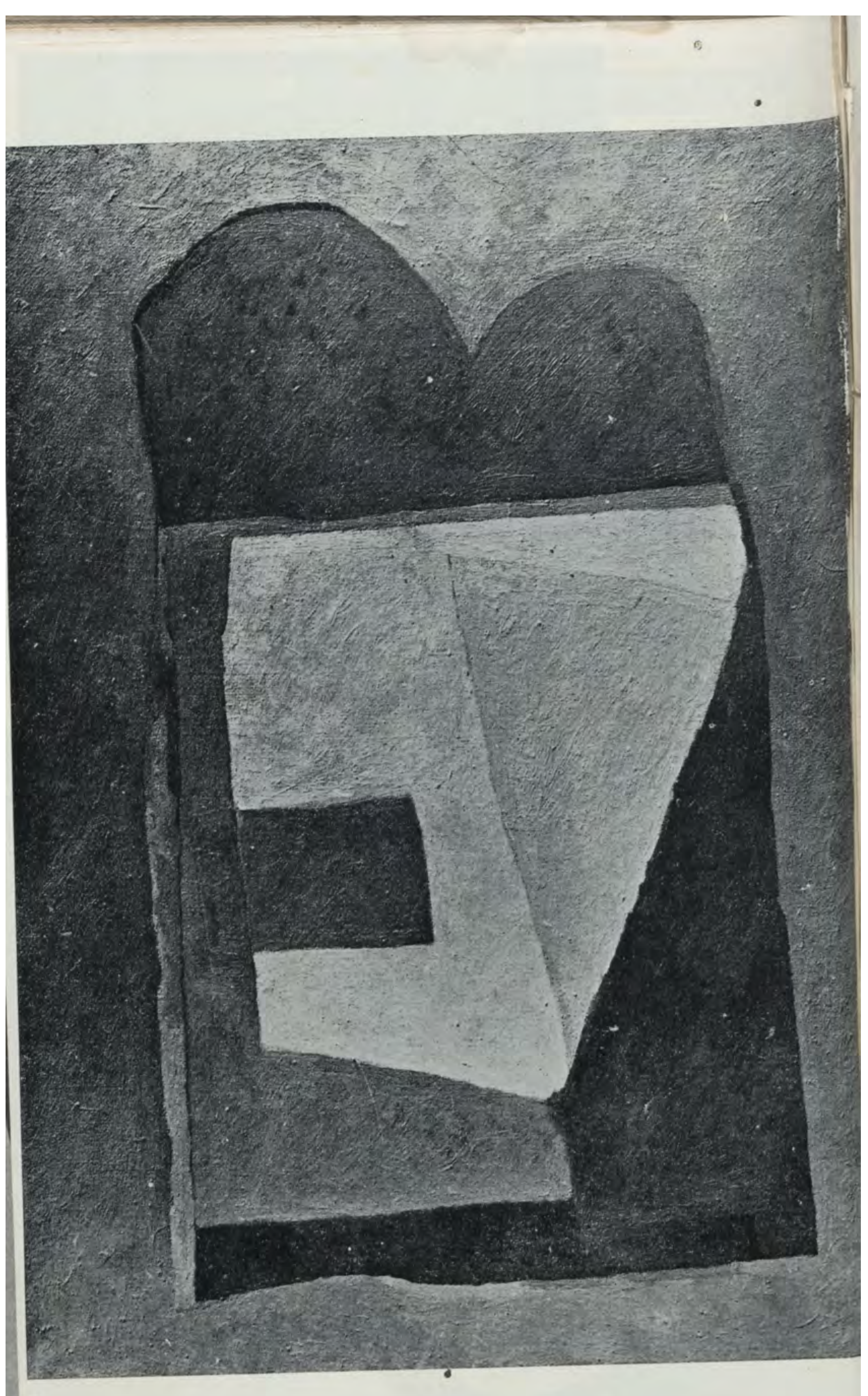





1967

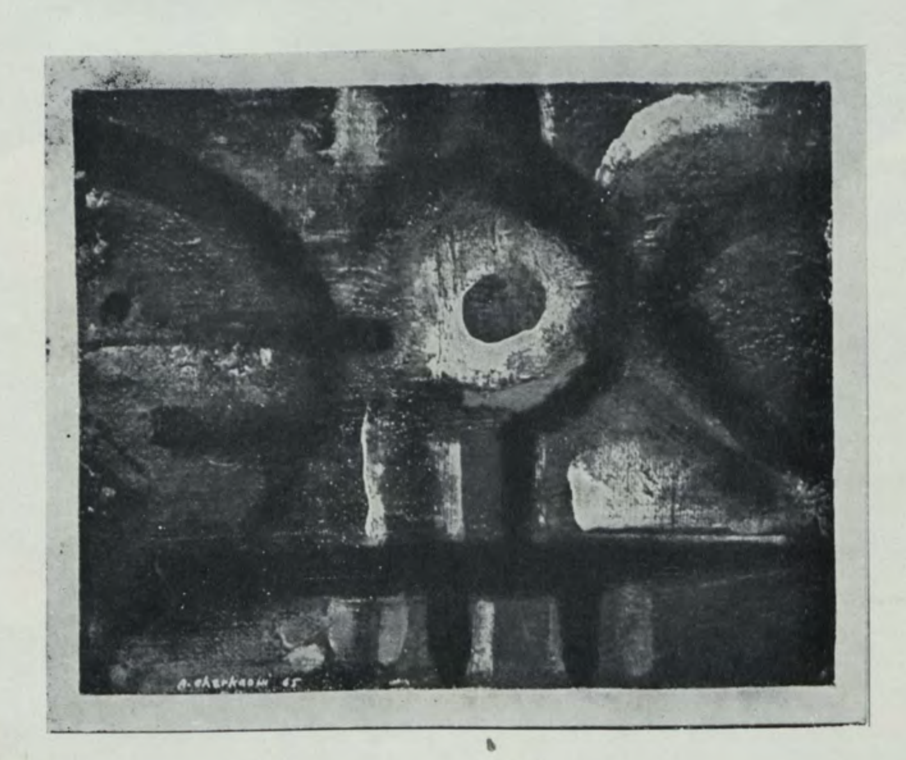
6 - 7





9

10 - 11





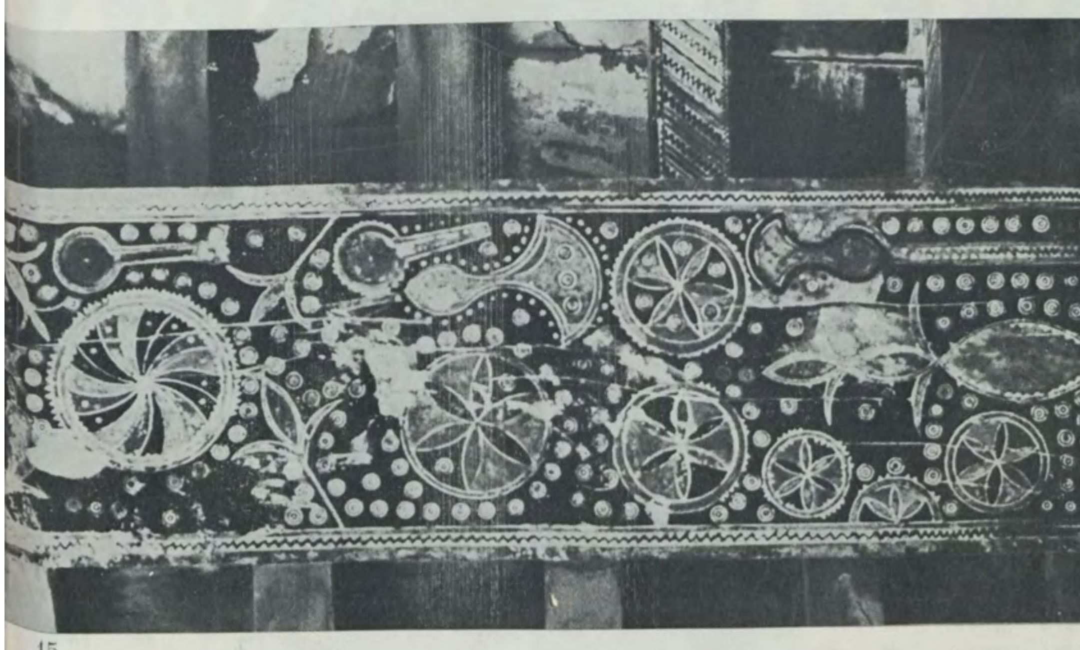
12

مقهى ومطعم

13

صنعة الخط في الاسلام

14

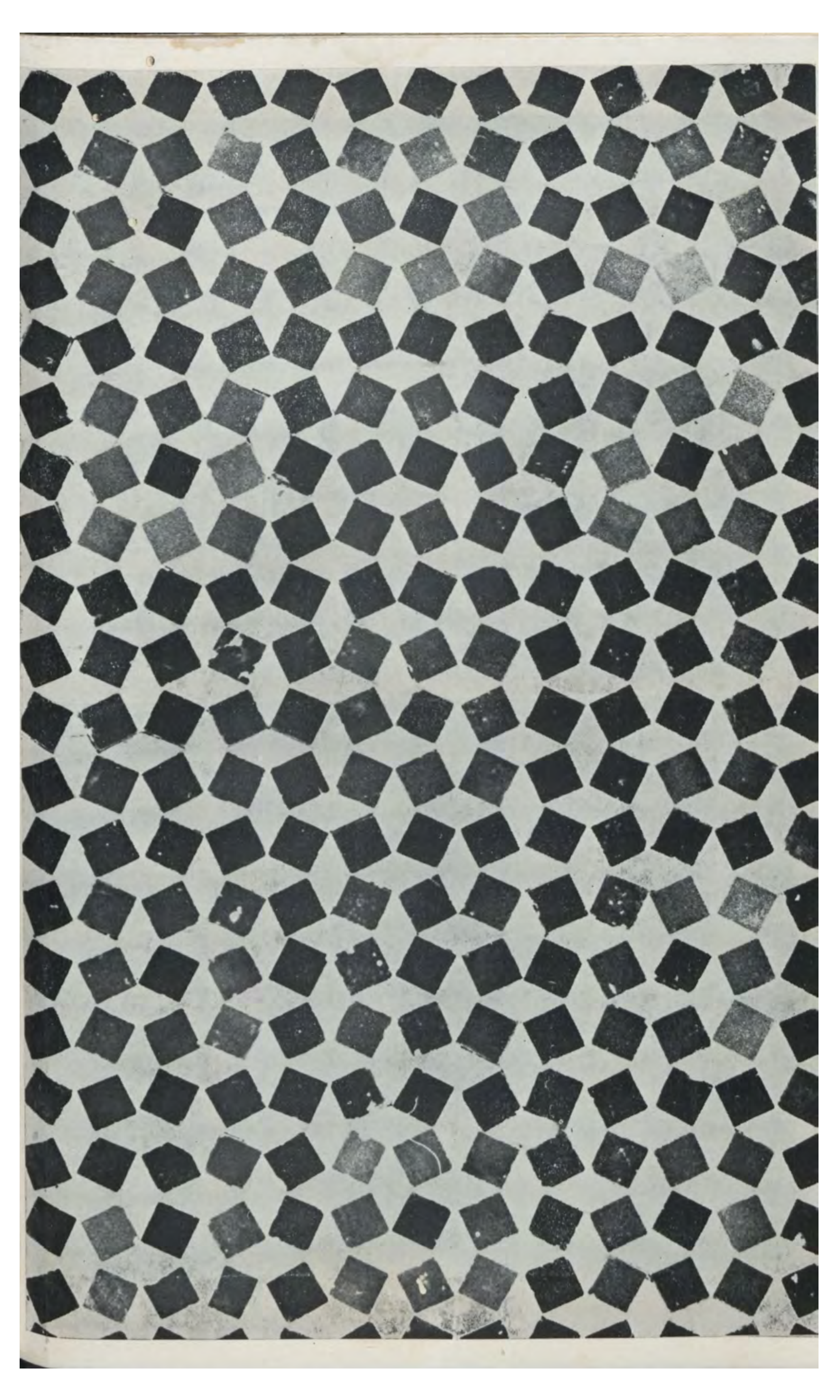


15

16

17

18 ▶



حلاقة
الرجال والنساء
عطارة

COIFFURE

hommes dames

PARFUMERIE



Index

1 — 2 — F. Belkahia

3 — M. Ataallah

4 — J. Gharbaoui

5 — M. Bennani

6 — 7 — M. Chebaa

8 — S. Seffaj

9 — M. Hamidi (Photo R. Huber)

10 — 11 — A. Cherkaoui (collection M. Ben Embarek A. Dziri)

12 — M. Melehi

13 — 14 — calligraphies réalisées par Mina Bouanani et Maazouz (élèves de l'Ecole des Beaux-Arts de Casablanca) sous la direction de M. Chebaa.
13 — projet d'enseigne
14 — modèle de calligraphie traditionnelle.

15 — poutre provenant de la mosquée de Tagoundaft (Phototèque, Ecole des Beaux-Arts de Casablanca)

16 — détail tapis du Haut-Atlas (Phototèque, Ecole des Beaux-Arts, Casablanca)

17 — bijoux du Sous (Phototèque Ecole des Beaux-Arts, Casablanca).

18 — zellije, Fès.

19 — 20 — enseigne - Avenue Allal Ben Abdallah - Casablanca.

nouvelles parutions maghrébines 1967

ESSAIS

Khatibi Abdelkabir (M) : « BILAN DE LA SOCIOLOGIE AU MAROC ». (Association pour la recherche en sciences humaines. Rabat).

Laroui Abdallah (M) : « L'IDEOLOGIE ARABE CONTEMPORAINE ». (Maspéro. Paris).

M'Rabet Fadéla (A) : « LES ALGERIENNES ». (Maspéro. Paris).

ROMANS

Djebar Assia (A) : « LES ALOUETTES NAIVES ». (Julliard. Paris).

Khaïr-Eddine Mohammed (M) : « AGADIR ». (Seuil. Paris).

NOUVELLES

Bennouna Khnata (M) : « A BAS LE SILENCE », (en arabe)). (Dar al-Kitab, Casablanca).

POESIE

Laâbi Abdellatif (M) : « RACE », (notre collection ATLANTES. SOUFFLES. Rabat).

Sabri Ahmed (M) : « IL M'A OFFERT UNE PECHE ET IL EST MORT », (en arabe). (Casablanca).

Sénac Jean (A) : « CITOYENS DE BEAUTE ». (Subervie. Rodez. France).

Zili Ridha (T) : « IFRIKYA MA PENSEE ». (P. J. Oswald éditeur. Honfleur, France).

A. *Algérie* - M. *Maroc* - T. *Tunisie*.

ABONNEMENT
A
« *SOUFFLES* »

L'abonnement pour 1967 prend fin avec ce numéro-double.

Pour entamer la nouvelle année, SOUFFLES *a besoin encore plus que par le passé de l'appui de ses lecteurs et de ses abonnés qui savent bien que pour toute publication, l'abonnement est une garantie matérielle de continuité, une sécurité.*

Jusqu'à maintenant, nous avons pu nous maintenir malgré les difficultés. Nous avons œuvré tout au long de ces deux années pour améliorer la qualité de SOUFFLES *sur plusieurs plans.*

Vos abonnements et votre soutien nous aideront à poursuivre la tâche.

ABONNEMENT
A
LA
COLLECTION
« *ATLANTES* »

Le Comité de SOUFFLES *a créé une collection littéraire intitulée « ATLANTES ».*

Cette collection dont nous sortirons 4 plaquettes par an nous permettra de publier intégralement les textes des poètes et écrivains du groupe, textes que nous sommes souvent obligés de couper, vu la limite des pages que nous avons dû nous assigner pour des raisons matérielles.

Les plaquettes seront distribuées dans les librairies. Mais pour que nous soyons mieux assurés de la réussite de cette entreprise, nous invitons nos abonnés et lecteurs à souscrire à l'avance comme pour SOUFFLES *des abonnements à cette collection.*

Plaquettes parues :

ATLANTES 1 .... *JE I* de Bernard Jakobiak

ATLANTES 2 .... *RACE* d'Abdellatif Laâbi

BULLETIN D'ABONNEMENT

Nom .... Prénom ....

Adresse .... Ville .... Pays ....

Veuillez m'inscrire pour ...... abonnement (s) à la revue Souffles
à la collection Atlantes

	SOUFFLES	*ATLANTES*
Afrique du Nord	10 DH - Soution 50 DH	15 DH - Soutien 50 DH
Etranger	20 DH - Soutien 50 DH	20 DH - Soutien 50 DH

Somme que je verse à votre C.C.P. : Souffles, Rabat, 989-79, ou que je vous adresse par mandat-poste ou chèque bancaire à l'ordre de « SOUFFLES », 4, avenue Pasteur - Rabat - Maroc.

vient de paraître

race

itinéraire

d'abdellatif laâbi

SOUFFLES - ATLANTES 2

en vente en librairie

Si vous voulez connaître
les problèmes culturels,
sociaux,
féminins
du MAGHREB

Vous trouverez dans

FAIZA

La revue féminine tunisienne

— des études, enquêtes, interviews inédites
— La vie quotidienne
— des variétés
— la mode maghrébine
et ses rubriques habituelles : littérature
jeunesse maghébine
humour
courrier du cœur
chronique d'O.E.K...

Et si vous aimez

FAIZA

Abonnez-vous - Offrez un
Abonnement à vos amies
8 Numéros : Tunisie 1,100 D.
Algérie 15 D. - Maroc 15 DH
France 16 NF - Etranger 20 NF

FAIZA
45, Av. Habib Bourguiba
Le Colisée - Escalier C.
TUNIS
C.C.P. 39-74

Imprimerie e.m.i. - Tanger

ACHETER A CREDIT, C'EST AVOIR CONFIANCE EN SOI-MEME

ACHETER A CREDIT C'EST AVOIR CONFIANCE EN SOI-MEME - ACHETER A CREDIT, C'EST

AVOIR CONFIANCE EN SOI-MEME - ACHETER A CREDIT,

C'EST AVOIR CONFIANCE EN SOI-MEME - ACHETER A CREDIT, C'EST AVOIR CONFIANCE EN SOI-MEME

SEULE **SOFAC**

PAR LA QUALITE DE SES SERVICES
PAR SON EXPERIENCE
PAR SES TAUX LES PLUS ETUDIES

vous permet... d'avoir votre voiture

POURQUOI HESITER ?

CONSULTEZ-NOUS...

SOFAC - CREDIT

Société de financement pour l'Achat à Crédit
Société anonyme au capital de 6 millions de dirhams

QUI FINANCE
TOUT CE QUI
TOURNE
PRODUIT
ENRICHIT

ATTENTION, NOUVELLE ADRESSE :
161, AVENUE HASSAN II
Casablanca - Tél. : 680 81 à 85

RESERVE A LA REGIE DES TABACS

CIGARETTES
Soraya